目　　次

序

为小提琴独奏用的《二十四首随想曲》作品第1号在这位伟大的意大利音乐家的创作遗产中占有特殊的地位。帕加尼尼通过这部十九世纪初期创作的作品，为器乐音乐和演奏艺术中的浪漫主义方向奠定了基础，正象后来雨果在他为《克伦威尔》一剧所作的序言中确立了文学的浪漫主义美学原则一样。

和一切打破了陈旧概念的革新一样，《随想曲》一出现就受到了所有学院派的否定。我们知道，当帕加尼尼在巴黎舞台上演奏以前很久，巴黎音乐学院的教授们就已经见到了《随想曲》的手抄稿，但他们只是把它当作一个有趣的骗局。他们耸耸肩膀并且断言说：这样的难度是根本不可能演奏的。

所有这些传到巴黎的有关帕加尼尼的“魔鬼般的”技术的传说，都促使拉冯（Лафон）——法国卓越的技巧大师之一——在1816年到意大利去同这位术士、这个“小提琴魔法师”较量一下。但是拉冯——巴黎小提琴家中的贵族，最后还是只得在小资产者的儿子面前低头让步。这是新型的演奏学派对陈旧的学院传统的胜利。

帕加尼尼的艺术开创了艺术形象的一个新的世界。在这些《随想曲》中如此有力地表现出来的飞速的经过句、大胆的跳跃、复杂的和弦以及弓法的惊人地细致等等都不是凭空的发明，而是十九世纪人们新的世界观、新的气质的产物。

《随想曲》是帕加尼尼在1801—1802年写的。似乎令人难以

相信，内容如此多样，技术上如此成熟的作品，竟出自一个十九岁的少年之手。但是如果回想一下，在这个年龄上莫扎特已经写出了他卓越的小提琴协奏曲，舒伯特也创作了他歌曲中的杰作《纺车旁的玛格丽达》，而门德尔松则创作了序曲《仲夏夜之梦》，那么，在某些帕加尼尼的传记中由于考虑到这一点而引起的怀疑也就会自然消失了①。

帕加尼尼在创作《随想曲》时已经有了创作的经验。他在很早的童年就表现出了创作才能。八岁时小尼科洛（帕加尼尼的名字——译者）就已经创作了小提琴奏鸣曲，三年后又在音乐会上公开演奏了自己以法国革命歌曲《卡曼纽拉》为主题而创作的变奏曲②。

还是在少年时代，帕加尼尼就在帕玛(Parma)跟著名教师吉列蒂(Ghiretti)，学习音乐理论，在作曲家帕耶尔(Paer)的指导下研究严格对位。有二十四首赋格（按照帕加尼尼自己的话是作为习题在没有乐器的帮助下写的）可以证明他学习的紧张程度。由于帕耶尔出国以及他自己很早就开始了音乐会活动，课程因此中断。

后来，帕加尼尼又在完善自己的作曲技巧方面继续进行了独立的工作，他特别注意配器法的研究。柏辽兹对于他的作品特点曾指出："为了让大家能看到在帕加尼尼的作品中出现的那些前人连想都没有想到过的新的效果、机智的手法、崇高和雄伟的形式、新的配器方法等，需要写出一整部书来加以介绍。"③这样的

---

① 确定《随想曲》是属于帕加尼尼早期作品的根据还在于它没有双泛音的演奏方法。众所周知，把双泛音引入了小提琴家的艺术实践的正是帕加尼尼。他在自己更晚一些的作品中大量地采用了这一方法，例如第一和第二小提琴协奏曲以及大量的《变奏曲》(《女妖舞》、《热情的颤动》等)。

② 帕加尼尼童年的作品没有保存下来，他把它们都销毁了。

③ 见柏辽兹：帕加尼尼论文选。

话，出自如此天才的配器大师柏辽兹之口就有着更为特殊的意义。

《随想曲》是帕加尼尼第一部出版的作品，也是他在世时出版的仅有的几部小提琴作品之一(这也表明了这部作品的意义)。这部作品是1820年由米兰的里柯迪商行出版的，而这位伟大演奏家所有其他的小提琴作品，除了小提琴和吉他的奏鸣曲以外，都是在他死后才问世的。

如果不是最深刻地了解这部作品的音乐内容以及其中所包含的"复兴"时代的英雄主义与叛逆精神，不了解它是在什么样的社会条件和什么样的思想影响下创作出来的，就不可能对这部作品给以充份的评价。

1798年末，年轻的帕加尼尼和父亲中断了沿着意大利各城市的巡回演出，回到了自己的故乡热那亚。暴风雨般的政治形势对演奏旅行很不利。这时，拿破仑在热那亚建立的年轻的利古里亚共和国已经站在法国一边为反对奥地利而战。在城市四周进行了好几个月的英勇战斗。炮兵不断地轰击，饥饿、瘟疫使生活变得很危险。帕加尼尼一家住在热那亚郊区的波里塞维尔，他的父亲在那里有一所小房子，尼科洛就在这里度过了1799—1800年，把全部时间都献给了音乐。

这暴风雨般的几年是帕加尼尼创作生活中的重要转折点，他的世界观和音乐才能正是在这几年里成熟和形成的。

法兰西共和国军人所带来的革命思想从根本上震动了在奥地利奴役者压迫下呻吟着的封建的意大利，在意大利人民心中产生了对民族解放和统一的渴望。

对于在当时社会意识中产生的深刻的转折和奋发的心情，司汤达做了这样鲜明的描绘:"由于法国军队意外的到来而引起的从饱食终日到具有深刻感情这样一个转折是非常剧烈的，它很快就

形成了一种新的富有激情的习性。1796年5月15日，就在这一天，所有的人都懂得了，他们长久以来所尊敬的一切其实在很大程度上是可笑的，有时甚至是令人厌恶的。最后一个奥地利团队的离开意味着旧思想的崩溃，拿生命来进行冒险成了当时的风尚。所有的人都看到，经过这么多世纪的平淡生活以后需要真正地热爱自己的祖国，应当力争建立英雄的功绩”。①

在这个民族解放的思想成熟的时代，在欧洲艺术中统治了二百年之久的意大利小提琴学派已经处在一个衰落的阶段。封建主义的瓦解、教堂影响以及与它相联系的音乐生活组织（大部分卓越的意大利小提琴家都是宗教音乐家）的解体，使小提琴艺术在十八世纪末失去了自己在意大利原有的社会意义。

出现了新的独奏乐器——槌击钢琴，产生了与钢琴的演奏艺术相联系而发展起来的进步的器乐音乐形式，它们与十七世纪意大利小提琴家创作的古典前期的奏鸣曲和协奏曲相比，在音乐形象的概括方面更为广泛。

到十七世纪末，意大利小提琴艺术所依靠的创作源泉似乎已经耗尽。在那个模仿的时代的小提琴作品中，那种千篇一律的音乐语言统治着一切，而在这后面则隐藏着公式化和陈旧的内容。

几乎与此同时，在十八世纪意大利小提琴艺术内部成长和成熟了新的日后的浪漫主义的先驱者。前期浪漫主义的倾向很鲜明地表现在对地方色彩（科列里的《牧歌》）、音响的造型性（维拉契尼*的《邮号》）和标题性的描写（维瓦尔第的协奏曲《四季》）的兴趣上，以及对扩展小提琴演奏技术手段的追求（洛卡台里②的《随想曲》），最后还表现在直接的感情因素和心理——形象的综合（塔

---

① 见司汤达著《帕玛修道院》

* F. M. Veracini (1690—1750)意大利小提琴家、作曲家。

② 洛卡台里(P. A. Locatelli, 1695—1764)：意大利小提琴家、作曲家。

蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》，奥多耶夫斯基中肯地指出：这部作品是产生"我们这个时代的浪漫主义风格的预备"）以及对抒情的感觉世界的注意的增长（浦那尼[1] 根据歌德的小说《维特》而写的交响曲）。

但在意大利当时还没有形成能够促使新的艺术发展的社会条件。十八世纪最伟大的意大利小提琴家像洛卡台里、捷米尼阿尼[2]、维奥蒂及其他许多人都离开了祖国而侨居荷兰、英国、法国等地。在几世纪以来的贵族显贵和宗教影响下，以学院式的特权为基础的那种与世隔绝的旧音乐生活组织形式的解体，才给随着法国资产阶级革命而出现的更为大众化的观众所需要的音乐艺术打开了出路。

以收费和事先确定节目为原则的资产阶级的音乐会的这一公开的新形式是和听众的组成成份中所发生的深刻的社会变革相适应的。代替贵族沙龙中的听众出现在音乐会上的是资产阶级和手工业者。这些新的观众在美学观点上的要求完全不同于过去对宫廷或教堂音乐家所提出的要求。他们要求能听到善于在广大的音乐会听众面前阐述音乐的演说家。正是在这些年代，在十八——十九世纪交替的时期，在演奏大厅中出现了舞台。这是一种独特的讲坛，它使演员与观众分开，好像是把演员放到了观众之上。

面向着广大的群众，就需要寻求小提琴演奏的新的表现手段和技术手法。

小提琴的全部结构都进行了重大的改革。在宏大的音乐厅的音响条件下，为了小提琴音响的鲜明和传播，对小提琴进行了改造（加长指板和琴颈、更强的张力，新式的马子、较细的弦等。）

---

[1] 浦那尼(Pugnani, 1731—1798)：意大利小提琴家。

[2] 捷米尼阿尼(F. Geminiani, 1687—1762)。意大利小提琴家、作曲家。

在演奏实践中弓子的构造也改变了，图尔特①使它能够更好地区别声音的不同力度色彩。广泛地采用了短促跳跃和撞击的弓法，颤指成了最主要的演奏方法之一。

新的夹琴方法的确立(在系弦板的左面)最终地完成了在出现这一整代小提琴家的时期中的一系列重要改革。而那位浪漫主义的"伟大巧匠"的艺术就是这一代小提琴演奏家在演奏创造上的顶峰。

十七岁的帕加尼尼迷恋于当时支配着所有意大利青年的那种英雄主义思想。他整天在乐器上练习，有时一直练到体力完全不能支持的程度。他把自己全部的少年热情和火一样的感情全部献给了工作。他把自己用漫无边际的幻想所创造出来的形象体现在大胆的即兴演奏中而使父亲感到惊骇。他害怕儿子的演奏在那些习惯于古典乐派技巧大师高贵演奏的音乐会观众面前不会获得成功。但是坚持要儿子遵循传统的演奏手法的企图毫无效果，尼科洛顽强地不听他的劝告，不愿意在艺术上走前人走惯了的道路，虽然这能保证他在物质上的成功。矛盾形成了，很快就在父子之间爆发了冲突。

帕加尼尼把他很少几分钟的休息都用来读书或演奏他所喜爱的吉他。由意大利研究家科迪诺拉②所发表的帕加尼尼书信集描绘了这个演奏家与大多数书本中所描写的都不一样的另外一种形象，显然那些书的作者完全歪曲了这个形象。帕加尼尼是一位艺术家，是古代诗歌的鉴赏者、古老的意大利复调音乐的专家和贝多芬晚期作品的热心的读者（他很喜欢在朋友当中演奏贝多芬的最后几部四重奏），是敏锐地预见到柏辽兹的创作意义的少数几

① 图尔特（Tourte, 1747—1835）：法国小提琴制作家。第一个把弓毛从圆柱形改为带状的人。——译者

② A. Codignola: *Paganini intimo*.

个人中的一个。

少年帕加尼尼特别迷恋于乌果·福斯科洛①的小说《雅科波·奥蒂斯最后的信》。这是一本使当时所有的意大利青年都为之入迷的书。在少年——书中主人公——的热情形象中，在深深地激动了读者的悲剧性爱情和爱国主义绝望中，诗人体现了当时意大利青年的希望、幻想、热烈的迷恋以及爱情、绝望和悲哀。后来有人在听到帕加尼尼的演奏后写道："就好像是读了一封奥蒂斯最后的信件一样"。

每到晚上，帕加尼尼瞒着父亲钻到热那亚去。在炽烈的战争中，出于烧炭党人般的勇敢而做的这种旅行是相当危险的，他会被当作敌人的奸细。但在那里，在他的保护人吉·涅格罗侯爵家的内容丰富的音乐藏书室里，他经常为翻阅科列里、维瓦尔第、塔蒂尼、洛卡台里以及老的意大利小提琴学派的其他大师的作品而一直坐到黎明。

曾经为他打开了一个前所未知的幻想曲形象世界的塔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》和洛卡台里的协奏曲集《小提琴艺术》唤起了帕加尼尼的想象。洛卡台里的《随想曲》吸引了帕加尼尼的注意力。这是一种为每部协奏曲第一和第三乐章而写的小提琴独奏用的独特的眩技性华彩乐段。《随想曲》是用十八世纪常用的简略的记谱法写的，作者的意图则有赖于演奏家的艺术和想象而得以表达。

在帕加尼尼对这些乐谱进行了分析和解释以后，在他面前展现了一种新的小提琴演奏体系，这是一种和他从小所学习的完全不同的体系。

这些《随想曲》出版于1773年，是探索扩大小提琴演奏技术

---

① 福斯科洛（Ugo Foscolo，1778—1827）：意大利文学家，有才华的诗人，曾被时人称为"意大利的良心"。——译者

手段的可能性的天才革新者的实验。在这方面，洛卡台里远远地超出了他自己的时代。但这既没有为他同时代的人所理解，也没有在演奏实践中得到传播。《随想曲》被人们遗忘了。但是洛卡台里用自己的《随想曲》指明了小提琴艺术进一步发展的道路。

大家都知道古老的意大利提琴演奏学派的根据仍是把小提琴作为一种纯旋律乐器来对待。作为十七——十八世纪意大利小提琴家演奏艺术的基础的是对演奏的优美和歌唱性的推崇。但对他们来说，这种"歌唱的艺术"有一个严格规定的小框子，局限于平稳的"连续的演奏"。为了追求一种理想的美丽而纯净的小提琴声音而放弃了色彩和音色。这些古老意大利演奏家的那种歌唱性的艺术除了运弓技巧以外几乎完全排斥。左手技术的各种表现手法——如滑奏和颤音的运用等，哪怕是极小的一点也不允许。

十八世纪小提琴家的演奏理想是建立在弓子的持续运用上。"他表现出欧洲优秀弓法的卓越之处，……他克服了小提琴上最主要的困难——长音的持续……。弓子向下的运动持续得那么久，似乎一回忆起来就会使呼吸感到窒息。"这是人们在1740年赞赏著名的索密斯①时的最高评价。这些所谓古典学派的代表们对于一切超出小提琴声音的"正常的"、"自然的"范围以外的东西都绝对地加以拒绝。罗德、克莱策、巴依奥、施波尔都激烈地反对采用短促的和跳跃式的弓法和泛音，他们认为这些会使演奏肤浅而令人难以容忍。

在那些老的意大利演奏家中，与"连续的"演奏思想密切联系在一起的还有关于左手技术的一些原则，就是以手指在指板上的自然姿势为基础的四度——八度握把，并且主要的只使用小提琴的中音区。他们认为高音区的采用是"与柔和及表现力不相适应的"，而那种"用手指接触指板的中段"、发出持续的声音的技术

① 索米斯（G. B. Somis, 1686—1763）：意大利小提琴家、作曲家。——译者

则要比“在整个小提琴上从一头飞到另一头，然后在马子边上啾啾地叫”要困难得多。老的意大利小提琴家对小提琴的这种声乐式的解释到十八世纪末已经和日益增长的对音乐艺术的要求相矛盾，成了小提琴演奏发展道路上的障碍。

洛卡台里首先破坏了这些过时的法则和教条，在自己的随想曲中超出了手指在指板上的自然按指姿势而采用了手指的伸展和大距离的跳进来作为小提琴技术的有机部分。这样他就取消了对把位使用的限制，同时为小提琴的巧技性发展扫清了道路。洛卡台里采用了手指在指板上的最为多样化的配置。

考虑到手指生理结构上的特点，他特别注意到以一指拉开为基础的伸展方法及高把位的使用(直到十七把位)。他还采用了在快速的运动中弓子隔两根弦的跳跃(跨弦)以及撞击的“Ricochet”(抛弓)弓法。洛卡台里推动了帕加尼尼的创作幻想，使他懂得了这第一眼看来似乎是枯燥无味的技术公式中蕴藏着多么巨大的艺术可能性。

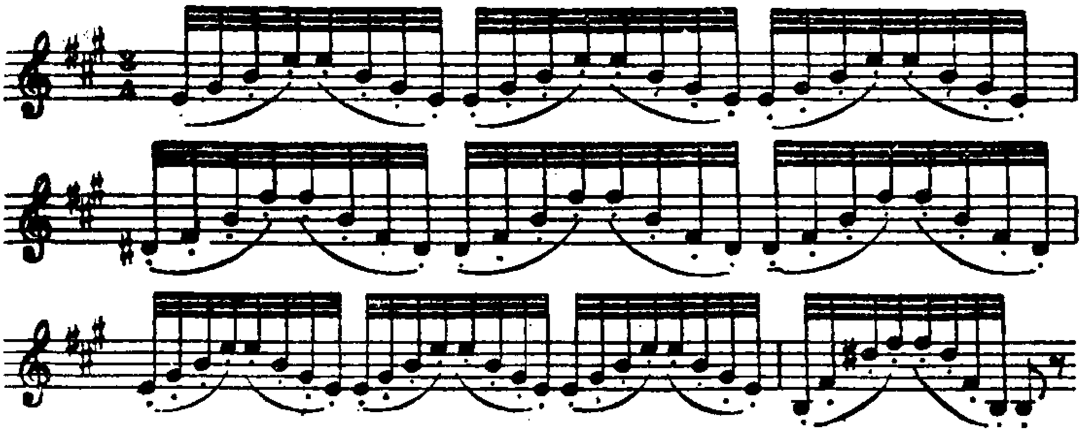
帕加尼尼创作的«二十四首随想曲»就是深入地研究了洛卡台里随想曲的结果。这是一本浪漫主义小提琴艺术的百科全书，是这种新的音乐风格的精华，它的作者是一位伟大的小提琴家。不仅要注意到这样一个事实，就是帕加尼尼也像洛卡台里一样给自己第一部出版的作品加上了同样的标题；还应注意到其中突出地表现出洛卡台里小提琴演奏的革新风格的影响。下面就是某些最明显的例子。

帕加尼尼在艺术性方面也更大胆和更广泛地接近于解决由洛卡台里提出的任务。他把对后者说来还只是些技术公式的东西，按照音乐法则给以体现。

在小提琴文献中只有一部作品能和帕加尼尼的«随想曲»相比较，这就是巴赫为小提琴独奏写的无伴奏奏鸣曲和组曲。巴赫和

Moderato

洛卡台里：第七随想曲
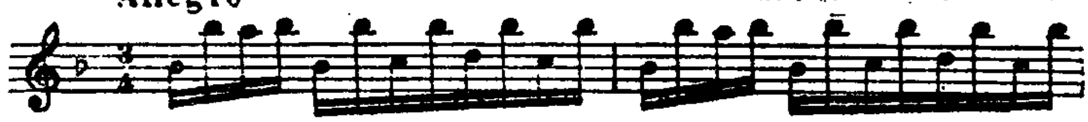


Andante

帕加尼尼：第一随想曲



Allegro

洛卡台里 第十四随想曲
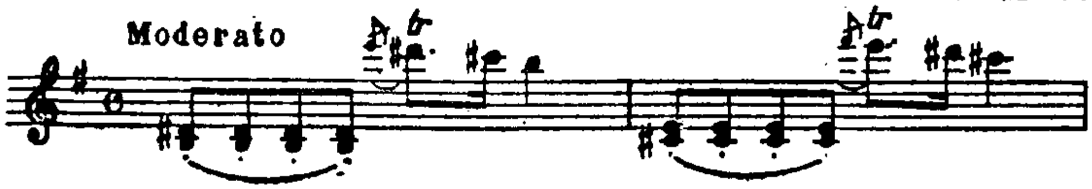


Moderato

帕加尼尼：第二随想曲



洛卡台里：第十六随想曲

Moderato



Allegro assai

帕加尼尼：第十九随想曲



帕加尼尼通过不同的道路解决了把小提琴作为一种不依赖其他乐器伴奏而独立的乐器在艺术上的可能性，一个是把小提琴作为复

调乐器，一个则从另一方面，把小提琴作为主调乐器出发。应当承认，在小提琴家的音乐会曲目中得到广泛流传的，根据帕加尼尼随想曲而作的带有钢琴伴奏的各种改编曲，是破坏和曲解了作者的这个基本意图的。

《随想曲》从曲式上来看并没有提出什么新的和特殊的东西。它作为一种体裁来说，早在洛卡台里和帕加尼尼以前很久就为大家所熟悉。早在1619年普莱托留斯（M. Praitorius）就把随想曲作为一种不与任何主题材料的确定的发展相联系的自由的即兴的幻想曲。"随想曲"这个名词（来自意大利文Capriccio——任意、任性）本身也指出了这一点。

1624年弗雷斯科巴尔迪(G. Frescobaldi)在自己为风琴写的《十二首随想曲》中已经在巧技性的风格上为复调乐曲提供了范例。在作者的注解中他要求演奏者要"火一样地演奏"。1627年小提琴家法利那在为小提琴独奏写的《奇妙的随想曲》中已经有了一系列标题性音画式的场面，采用了自然主义拟声的手法。一百年后巴赫创作了著名的标题性的《当亲爱的哥哥出发之际的随想曲》。

洛卡台里以及十八世纪和他同代的一系列其他的小提琴家则是从另一个角度来理解《随想曲》，他们把它作为一种即兴的巧技性的华彩乐段，而演奏者应当在这里显示出自己全部的音乐幻想和技术上的创造性。在这个想法的基础上法国人弗里切尔在1727年谈到随想曲时写道：这是"天才的力量"，"稍有些奇异和无秩序的自由创作"等。

帕加尼尼扩大了和丰富了《随想曲》形式，把它创造成一种艺术性的乐曲，在这种曲子里幻想在勇敢地飞翔，演奏的难度与丰富的音乐内容巧妙地结合在一起。

在《二十四首随想曲》的第一版卷首标着这样的标题：《Dedi-

cati agli artisti»(献给艺术家)。帕加尼尼用这说明自己的作品是为成熟的艺术家、为小提琴艺术的大师而写的。当然，把《随想曲》看作是一种训练用的作品，看作是一种“怪物的杂烩”，其目的只是用来发展小提琴家炫技性技术的这样一种观点是不正确的。散布在音乐家中的这种意见妨碍了小提琴家透过外表光辉的炫技性手法来理解《随想曲》的音乐内容。事实上正是这些随想曲的音乐内容才使舒曼有根据写道：这位伟大的小提琴家“在意大利作曲家中占有首位”。

经常被人们提出的一种论据是帕加尼尼并不把《随想曲》看作是音乐会乐曲，并且没有公开演奏过。这是出于误解。现在还保存有司汤达的证明。她在 1824 年写道：“不仅应当在大音乐会上，当他和北方的小提琴家进行比赛时听帕加尼尼演奏，还应当在那些晚会上，听赏他在精神焕发的情况下演奏的随想曲。应当补充一句，这些随想曲比之所有的协奏曲来都要困难得多”。[①]司汤达不仅指出了帕加尼尼演奏过《随想曲》这样一个事实，而且还指出了，对他说来，这种音乐体裁是典型的形式。

但这决不意味着这些《随想曲》就不应当在教学实践中加以采用，恰恰相反，帕加尼尼这些随想曲的特点就在于它们无论是在教学上还是在小提琴家音乐会曲目上都有着同样的意义。

没有必要来对《二十四首随想曲》在小提琴技法上的特点给以详细说明，这些特点读者可以在后面莫斯特拉斯教授的教学法的分析中看到。在这里只是指出帕加尼尼以独创的旋律及和声内容丰富了洛卡台里的新的小提琴演奏技术手法，促使了浪漫主义小提琴艺术的巧技性基础的建立。

同时也不应忽略另外一个事实，帕加尼尼借助于扩大小提琴在表现力和色彩方面的可能性而在自己的随想曲中做到了使小提

① 见司汤达全集中《罗西尼生平》一文。

琴这种乐器具有了完全新颖的色彩变化。

不能不指出在帕加尼尼的小提琴技术中还能够明显地感觉到吉他的影响。

帕加尼尼是卓越的吉他大师之一，而这种乐器的演奏又丰富了他的小提琴技术。一些传记都忽略了这样一个事实，就是在帕加尼尼生前所公布的五号作品中有四个是采用吉他的，在这位伟大的小提琴家遗留下来的手稿中有 140 首为吉他写的曲子，28 首吉他和小提琴的二重奏，还有四首三重奏和九首四重奏是为吉他和弦乐器写的。①

帕加尼尼从小就会演奏吉他。根据保存下来的他的吉他曲手稿中的大量题词、注解和日期可以确定，帕加尼尼在自己的整个一生中都在从事吉他的演奏和创作，虽然他从来没有作为一个吉他演奏者在舞台上演奏过而只限于在朋友中演奏。柏辽兹称帕加尼尼为“无可比拟的吉他演奏家”，可以在这个乐器上发出“从未听到过的音响”。由于柏辽兹本人就很好地掌握了这种乐器，因而这个证明也就特别有价值。

演奏两种看来似乎没有任何共同点的乐器，不仅没有防碍帕加尼尼，相反还促使他研究出一系列新的小提琴演奏手法。

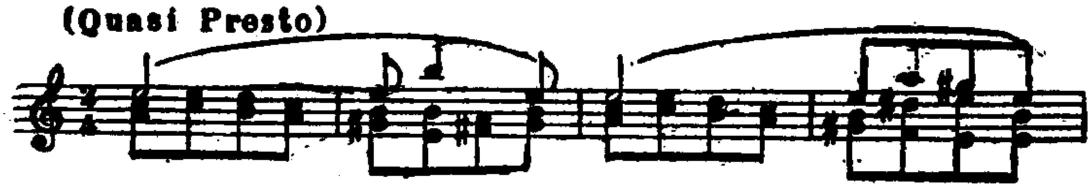
吉他的影响首先表现在帕加尼尼对拨奏和双泛音技术的采用上，此外还有与和弦演奏相联系的手指的各种专门形式的伸展以及作为帕加尼尼特征的把最低的 G 弦调高、提高小提琴的音律等。

所有这些都是吉他的一般演奏方法。例如调高低音弦这是任何吉他演奏者所熟悉的方法，同样的还有双泛音和泛音和弦、连音和弦。

吉他的影响在帕加尼尼《随想曲》中最典型的例子是第二十四

① 见 M. 舒尔茨的有趣论文《尼科洛·帕加尼尼所发表的吉他作品》。

首随想曲的第八变奏。在原版中是这样的:



这类影响的另一个更为明显的例子是第九变奏«Pizzicato»。拨奏早在帕加尼尼以前就被采用了，但是只限于在乐队合奏中，并且只是用右手手指来拨出一些个别的音符。帕加尼尼在小提琴独奏中广泛地研究了拨奏技术，并使之达到了巧技性的程度。在经过句技巧中采用左手手指的拨奏和拉奏的交替演奏，他使吉他的拨弦奏法变成了小提琴的独特音响。



“多样性”是帕加尼尼随想曲的一个基本特点，它表现为在音乐艺术中充分地体现出“个性化”、“具体化”的思想而避免古典音乐语言的那种“一般化”。«随想曲»的每一页都以其创作上的丰富想像和技术的新颖而使人惊奇。破除常规进行的新的旋律技法、新颖而出人意外的转调、丰富的半音进行、尖锐的和声组合、节奏的脉动和特性、多种的速度——所有这一切都是新的音乐语言的组成因素，所以«随想曲»成了浪漫主义音乐家——舒曼、李斯特、肖邦的启示，是毫不奇怪的。关于«随想曲»在后来的器乐音乐的发展上的影响足可以作为一个专题来加以研究。

在帕加尼尼的«随想曲»中表现的不仅是艺术上的大胆革命，这个革命完成了器乐演奏技术上的转折，无限地扩大了小提琴艺

术的表现可能性；而且它还作为一种新的旋律风格的创作者，为浪漫主义器乐音乐打下了基础。

人们一般都把新的浪漫主义风格的旋律和后来音乐上的浪漫主义代表——柏辽兹、李斯特、舒曼、肖邦联系在一起，但这些人自己却都懂得帕加尼尼的创作革新的意义。在这方面受到了帕加尼尼影响的舒曼这样写道："弗洛列斯坦称他为意大利的洪流，它奔泻在德国的土地上"。在《随想曲》及1811年写的小提琴和管弦乐的第一协奏曲中，都包含着新的旋律风格的个性特征，这些特征后来被浪漫主义作曲家加以发展了。

在十七世纪新的器乐风格诞生的当时，小提琴对于那种具有"宽广气息"的拖长的器乐旋律的形成起了主要的作用。在十九世纪初期它又再一次成了音乐艺术中进步因素的体现者。

帕加尼尼有着卓越的旋律才能，他的旋律有着广阔的表现范围——从温柔的抒情性直到热情的戏剧性的紧张性。他在音乐语言上的倾向与罗西尼和贝里尼的"温柔的"、"悦耳的"、"甜蜜的"曲调有着共同的源泉，这就是意大利的民间歌曲创作。

同时帕加尼尼又在意大利民族曲调风格中带进了新的音调因素。这又是和他热情、勇敢和不断地克服演奏上的困难密切地联系在一起的。

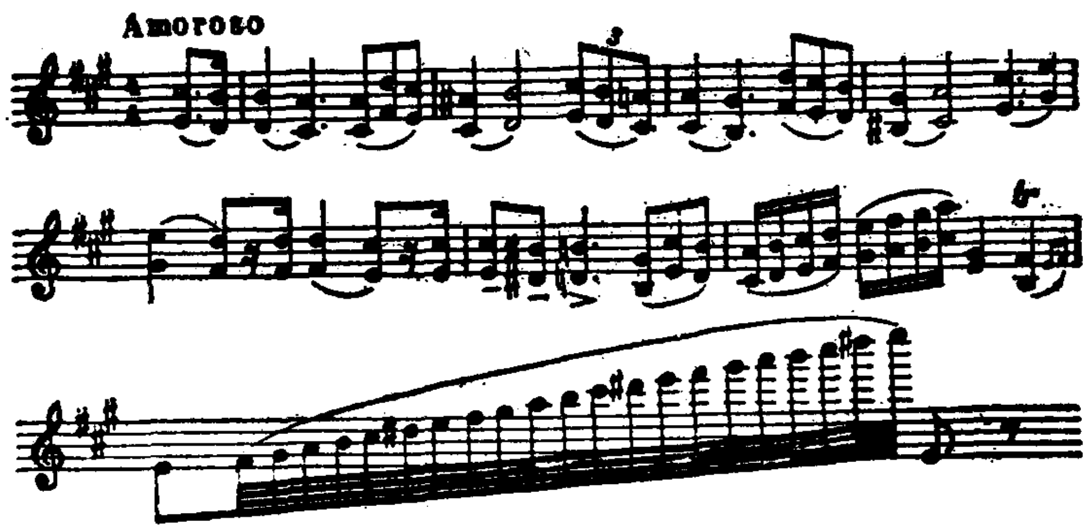
某些研究家没有根据地认为帕加尼尼只是在演奏风格方面是一个鲜明的浪漫主义者，而在创作领域方面则接近于古典作家。

柏辽兹写道："帕加尼尼的旋律是伟大的意大利旋律，但是在他手中变得无可比拟地激动和热情，比之他祖国的那些歌剧作家的最美妙的作品更为动人"。

帕加尼尼所采用的旋律发展的新原则和他采用的新的表现手法同样是与他所创作的浪漫主义音乐形象不可分割的。这些手段的独特和新颖使他具有那样一种想像力，他的同时代人认为这种
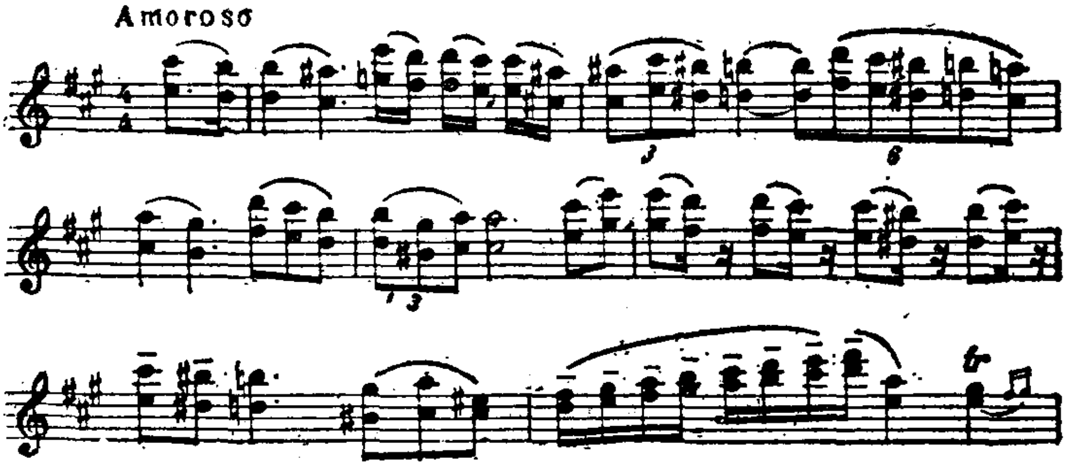
想像力正是帕加尼尼建立音乐“幻象”的最大特点。海涅写道：“帕加尼尼的弓子的每次挥动都在我们面前招来了一个个视觉形象和画面的出现”。

例如第二十一随想曲，它的曲调把我们引入了后来的浪漫主义者的音乐形象中，它完全是一种新的音响，不是老的古典主义的精神，而是新的浪漫主义的特性。这种“没有终止”的旋律的典型例子在后来由瓦格纳、部分地也由李斯特加以发展。在作者注明的“amoroso”(抚爱地)这个字中就揭示了它所包含的内容。它好象一首爱情的二重唱，在它的旋律的三次顿挫中可以看到浪漫主义所特有的把感情的“压力”多次重复和加强的这种典型特征。此外还应当注意小提琴的独特的“花饰”——旋律线的最后的发挥，好像一个音响的“拱门”引向了后面更高音域上出现的旋律。后来这就形成了李斯特的钢琴旋律中所常用的手法。



在旋律的变奏陈述时使用了大量的半音，这就更加强了其感情紧张、热情、激动的程度。

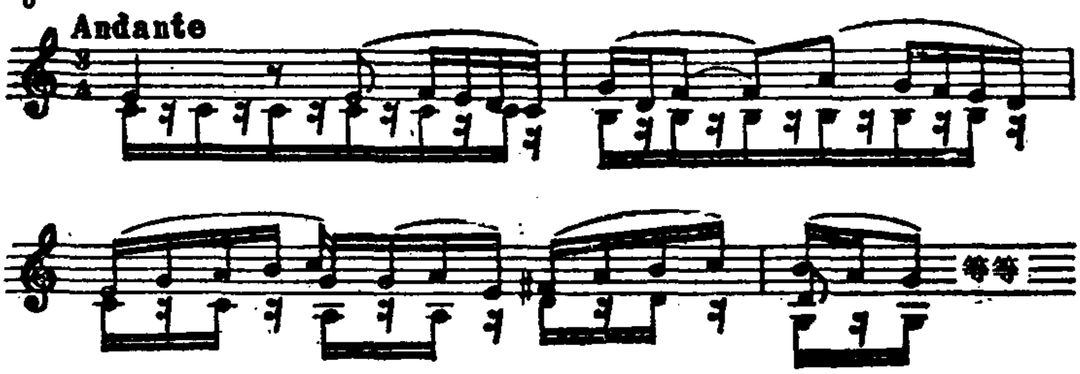
帕加尼尼还创作了这样一些旋律，它们以罕见的优美画面和深刻的抒情而与众不同，被舒曼称之为“帕加尼尼的美妙而温柔的旋律”。十九世纪的年青的抒情主义正是从这些旋律出发建立



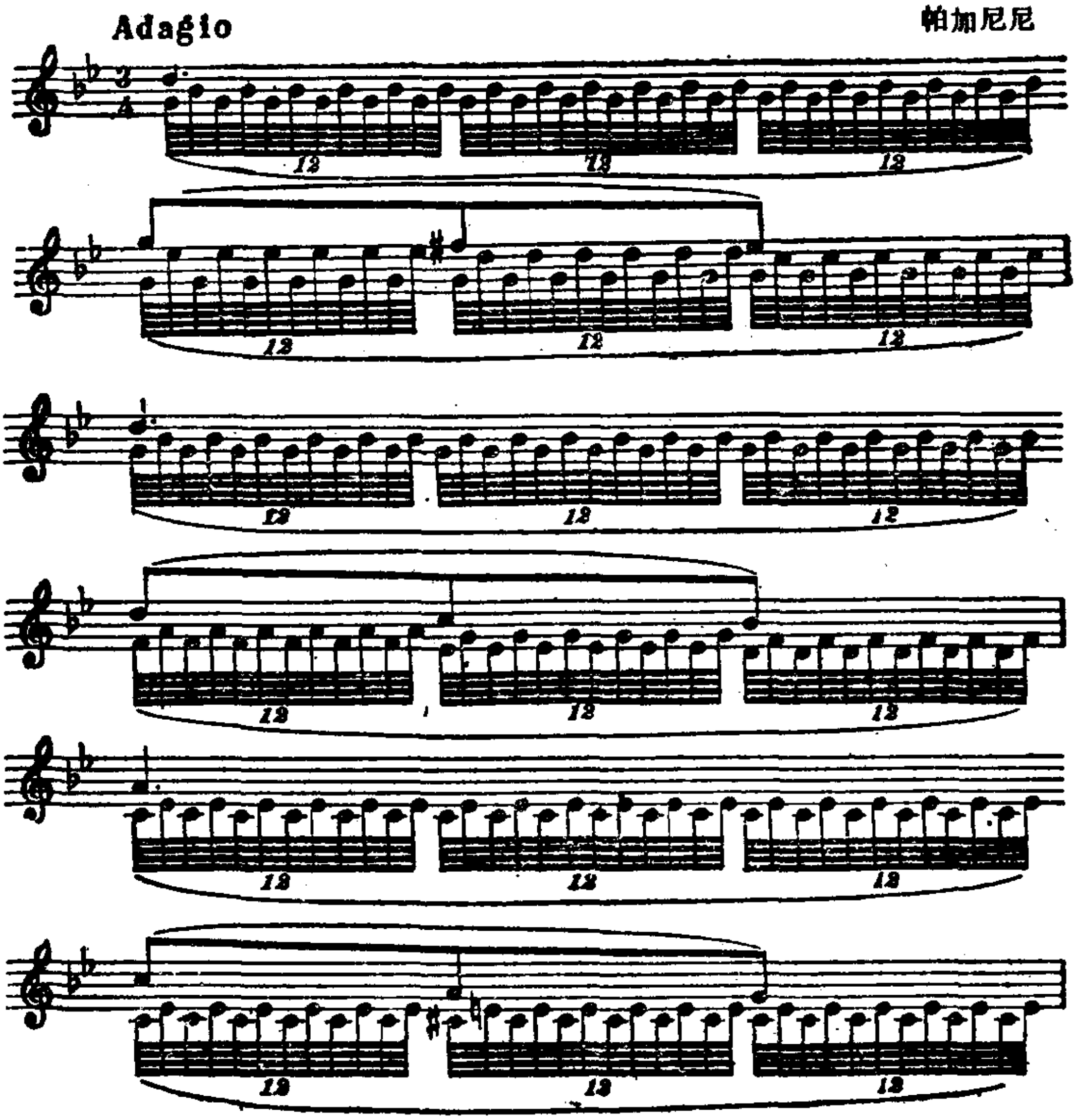
了自己的富于个性的形象和充满诗意的特征，这些特征在浪漫派的诗和散文中也得到了反映。在这样的旋律中首先应当指出第六随想曲的旋律，它的忧伤的音调以及有特性的增二度音程。由不断的震音(Tremolo)形成的颤动的象颤指(Vibrato)一样的背景，好象以自己丰富的表现围绕着美妙如歌的旋律，加强了它的感情上的感染力。

这首随想曲是以一把小提琴上的二重奏的形式写的，小提琴家同时演奏旋律及其伴奏。完全可以把这首随想曲同巴赫以同样形式写的 a 小调小提琴奏鸣曲(无伴奏)中的行板相比较，这样我们就可以立即感觉到古典主义和浪漫主义之间的区别。

6　　巴　赫



同样富于表现，但又是另外一种特性的是第四随想曲的引子。根据舒曼所说，当他把这首随想曲改编为钢琴曲时，在他头



脑中“奔驰着贝多芬英雄(第三)交响曲中的送葬进行曲的旋律”。我们把差不多在同一时期创作的(第三交响曲创作于1804年)帕加尼尼和贝多芬的旋律加以比较，就可以感觉到他们内在的风格的一致不仅表现在调性选择的一致、音区的相近，而且还有旋律的运动、节奏以及音调上的类似。

在帕加尼尼的随想曲中可以找到意大利民间音乐所固有的那些典型特征的反映，如旋律的平稳和歌唱性、丰富的舞蹈性节奏等。全部随想曲中有三分之一以上是用在意大利民间音乐中最常

7 帕加尼尼



贝多芬
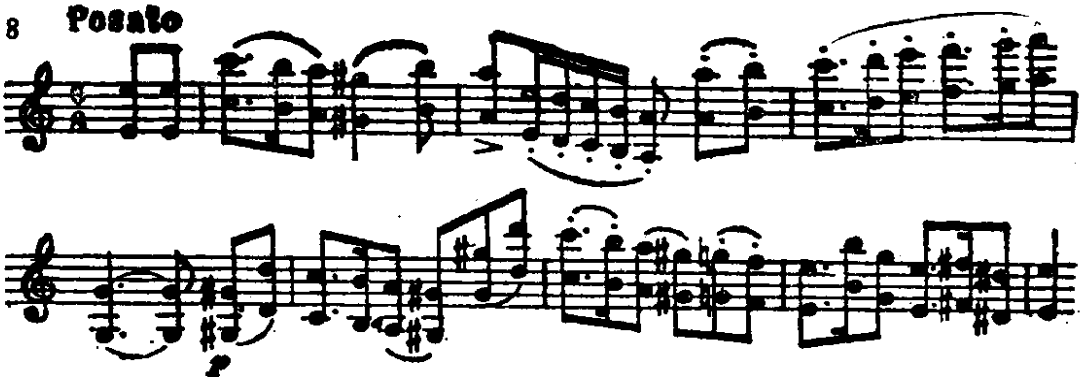


见的$\frac{6}{8}$拍子写成的。大部份意大利民间舞蹈——萨尔塔列洛(Saltarello)和与此类似的巴尔及威尼斯的舞蹈福尔兰那(Forlana)，还有南意大利的塔兰台拉和西西里风格曲(Siciliana)等——都是建立在这种拍子基础上的。

例如第七和第十五随想曲都是以西西里风格曲的节奏写的，但是在性格和感情、情绪上却是如此不同。一个是果断、坚定的进行，而另一个是牧歌式的，柔和平稳的。

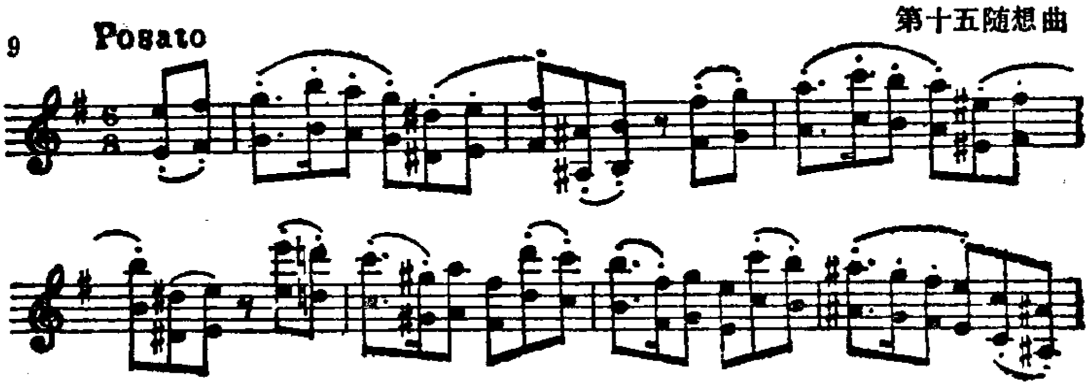
第七随想曲

8

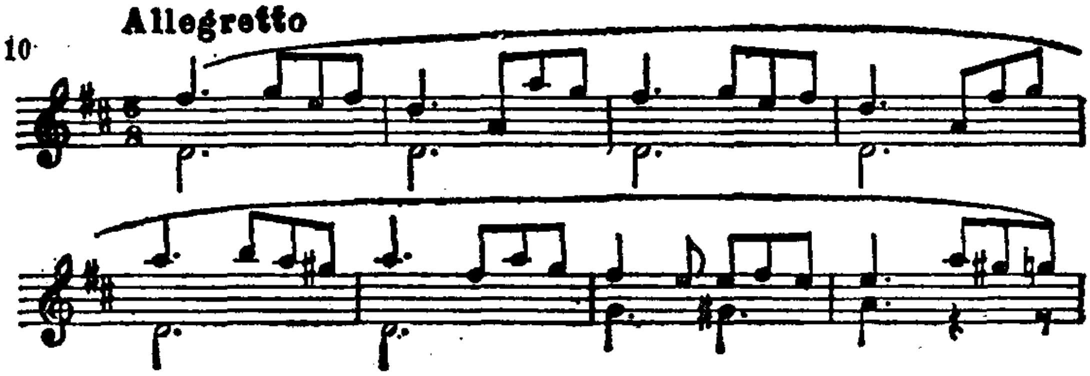


第十五随想曲

9



在某些随想曲中不难看出意大利民间器乐曲的直接影响，其中我们提出第二十随想曲。它带有牧歌色彩的旋律在延绵不断的“风笛式”的低音背景上进行着，非常生动地使人想起演奏着长笛、双簧管和风笛的意大利民间音乐家。

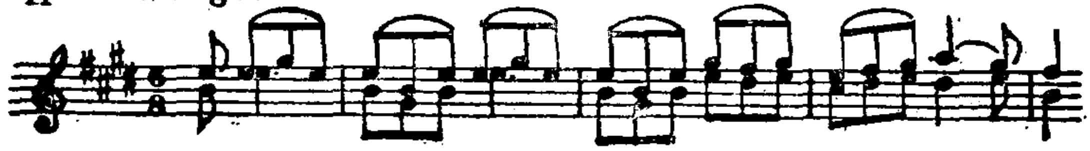


在这里我们已经可以非常明显地看到对于浪漫主义者说来是如此典型的那种风俗画的成份。在这方面特别有趣的是很受欢迎的被称作“卡恰”(猎歌)的第九随想曲。这种形式在十六世纪作为描写狩猎追逐场面的一种模仿性质的声乐曲而产生。“卡恰”（出于意大利文 caccia ——狩猎、追逐）在十七——十八世纪时曾在器乐音乐中广为流传。在列克莱尔 (J-M Leclair)、蒙顿维尔 (Mondonville)、沙布兰(Chabran)的小提琴奏鸣曲、维瓦尔第的协奏曲以及德·斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲中，都可以看到各种形式的“卡恰”。器乐“卡恰”的典型的旋律结构是两个不同音程特性的铜管声部的交替，它不断地、单一地进行，并且经常是采用三连音节奏。下面就是一些典型的小提琴“卡恰”。

帕加尼尼给“卡恰”的结构带进了重要的新的因素。他的第九随想曲是以回旋曲式写的，有着对比的调性布局。他使“卡恰”的主题得到了节奏上更为突出的外形，放弃了惯用的三连音节奏，从而使它的基本节奏进行在力度上更为鲜明。帕加尼尼利用了小提琴在色彩上的丰富的可能性，巧妙地使“卡恰”的主题“器乐化”

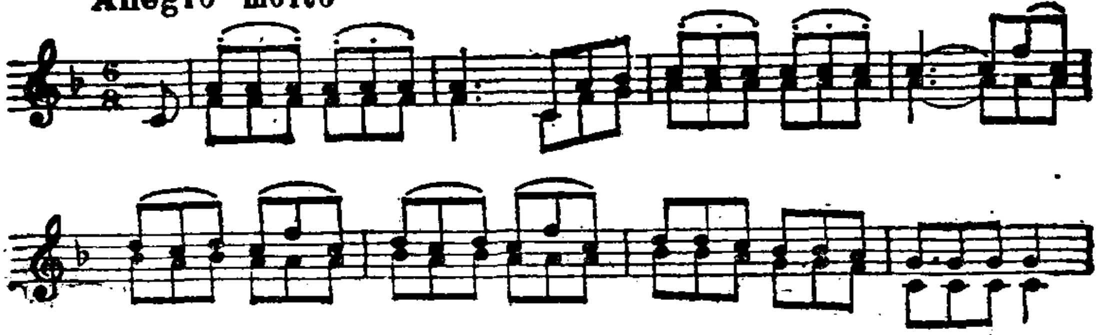
列克莱尔:"卡恰"第九奏鸣曲　作品5第3册

11　Allegro



希梅:"卡恰"第一奏鸣曲

Allegro molto



了。作者还注明了"在指板上模仿长笛"、"模仿圆号"的标记。

Allegretto

12　sulla tastiera imitando il Flauto
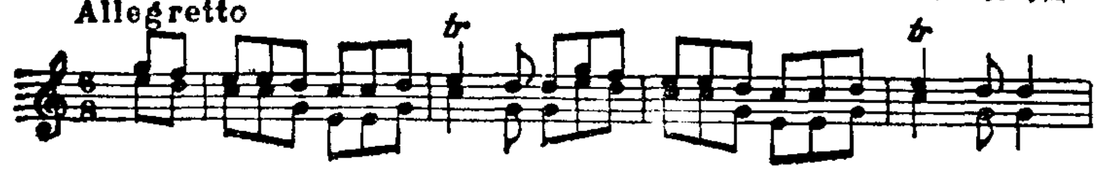


看来帕加尼尼是熟知斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲的，在这些奏鸣曲中有两首以"卡恰"的形式写成(第二十和第三十二首)。在第九随想曲中到处都表现出他的伟大同胞在音调上所产生的明显影响。帕加尼尼无疑地善于把斯卡拉蒂的奏鸣曲中所包含的音调的核心加以发展，使之成为一幅形象鲜明的音画。

13　Allegretto　　斯卡拉蒂：第二十奏鸣曲



斯卡拉蒂：第三十二奏鸣曲

Allegretto



帕加尼尼的许多《随想曲》是用民间歌曲的主题及其变奏加工而成的。

总的来说，变奏曲形式在帕加尼尼的作品中占有重要的位置。他的大部份作品是用“根据指定的主题而创作”的方法（也就是变奏曲形式）写成的，其中一些是从精神上和关系上都与他接近的作曲家一罗西尼的作品中《摩西》《心的颤动》等，选出的旋律而写成，其他的则是根据民歌和舞蹈动机(《威尼斯狂欢节》)而写成。作为浪漫主义者帕加尼尼的特点的，不仅在于他为自己的音乐创作寻求外部的推动，而且还在于他运用某个特定的主题——通俗的歌剧咏叹调和民歌。由此表现出他在艺术上的民主主义倾向。在这些主题的基础上，他发展了一系列的变奏。当然其中绝大部分是他在舞台上、在演奏过程中即兴演奏出来的，这种即兴变奏的数量要比在纸上谱写出来的多得多。

变奏是意大利民间即兴艺术中那些具有代表性的手法中的最基本的方法，它在帕加尼尼的创作中成为开辟新的浪漫主义内容的最重要的手段。帕加尼尼不仅扩大了变奏曲形式的领域和规模，而且还给它带来了新的因素，加强了它的力度变化和对比性。帕加尼尼的《主题变奏曲》一般是由经常带有抒情性质的展开的引子、宣叙调、咏叹调和变奏组成的，好像是某种歌剧的戏剧场面在器乐音乐中的反映。这种《主题变奏曲》最显著的例子就是著名的《女妖舞》。这种自由的形式给即兴表演、给显示小提琴巧技性演奏提供了有利的条件，它曾经成为十九世纪三十年代普遍流传的用歌剧主题创作的钢琴和小提琴的幻想曲的典型形式。

第二十四随想曲则是带有另一种性质的变奏曲。它是用新颖的主题按照与古典作曲家同类作品的形式写成的。它证明了帕加尼尼创作才能的多面性。

这个主题与变奏与帕加尼尼的伟大先驱者科列里用以结束自

己著名的小提琴与低音的奏鸣曲集的那首《福利亚舞曲》一样，是以纯朴、真挚的音调写成的，它没有其他那些随想曲所固有的困难之处。按照第二十四随想曲的形式的紧凑、表现的简练以及音调的极端利落来说，它是变奏曲的古典典型，所以它吸引了勃拉姆斯，而后还有拉赫玛尼诺夫，使他们用它写成了钢琴和乐队的《帕加尼尼主题变奏曲》，这并非偶然。

我们举出了帕加尼尼的《二十四首随想曲》的旋律风格的一些最鲜明的特征。当然还可以举出更多的例子，但这里所举出的这些已足够表现出帕加尼尼在音乐上独具高深风格以及其光辉的外部结构中所包含着的丰富内容。

这部《二十四首随想曲》在小提琴艺术史上开创了一个新的时代。直到现在为止，它仍然是音乐会器乐作品中最优秀的曲目之一。

《二十四首随想曲》使我们能够看出帕加尼尼的革新的艺术和他的先驱者——意大利小提琴黄金时代的创造者科列里、维瓦尔第、塔蒂尼、洛卡台里——的创作之间的联系，也很容易看出帕加尼尼对他当时先进的文艺潮流，特别是贝多芬和柏辽兹的创作的兴趣。这种和自己祖国过去的历史的联系以及对欧洲音乐中进步的创作思潮的好感能够帮助人们更清楚地了解帕加尼尼的面貌——一个艺术上的真正的革命者。

“这是一个什么样的人！什么样的小提琴家！什么样的艺术家啊”！李斯特在听了帕加尼尼的演奏以后这样写道。这些话证明了在他的同时代人的眼光中，作为技术能手的帕加尼尼并没有能够遮盖住作为一个人的帕加尼尼和作为一个艺术家、一个音乐的创造者的帕加尼尼。这二者是一个不可分隔的整体。

И. 扬波尔斯基

第一随想曲

在学习第一随想曲时，其基本的技术任务之一是掌握双手的综合运动，以取得所有的声音交替的均匀和准确。
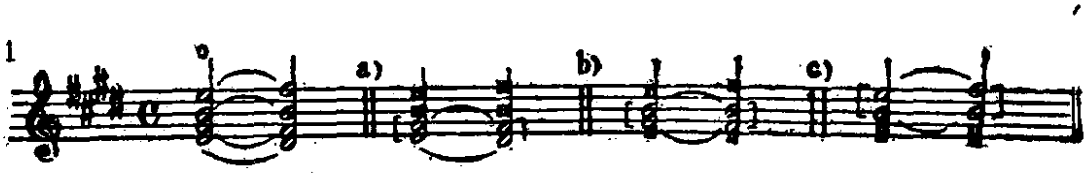
随想曲的速度(Andante) 有着非常重要的意义，它的意思是安静的运动而不是要求取得创记录的速度。

当掌握了在声音和节奏的均匀方面已经相当满意的抛弓弓法时(这一点可以用空弦上的检验来判定)，主要的注意力就应转向手指的运动。手指在弦上的移动不应妨碍弓法的运用。

为了避免这种现象，应该先用和弦来研究这首随想曲，把它们编成数对和弦——第一个和弦和第二个和弦，第二个和弦和第三个和弦，以此类推。

当把两个和弦连接在一起时，所有的手指应同时移动，并按在所有的弦上，而弓子则轮流地演奏。先是G弦和D弦，然后D弦和A弦，最后是A弦和E弦。

例1



用同样的方法成对地连接后面的每一对相邻的和弦。
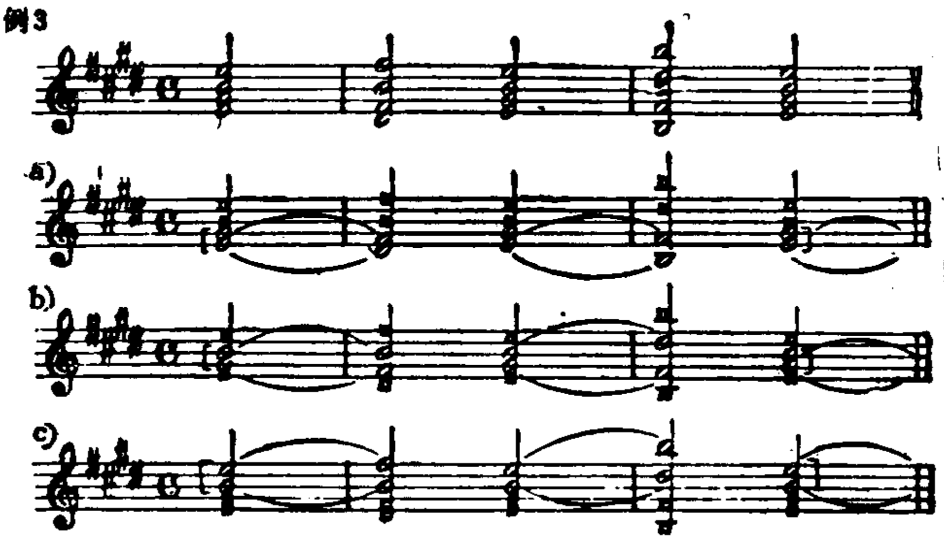
例2



对那些用方块写出的双音，手指只作无声的移动（不要弓子的参与）。那些在方括弧内并用连线连接起来的双音则用弓子来演奏，先用分弓，然后用连弓。

每一个练习必需重复数次，使和弦的连接流畅而不感到困难。

在这以后应当把连续的几个小节连在一起。每当换入下一个和弦时，手指应当在所有的弦上同时移动，并用弓演奏这些和弦中的两个音，先是下面的两个，然后是中间的两个，最后是上面的两个。



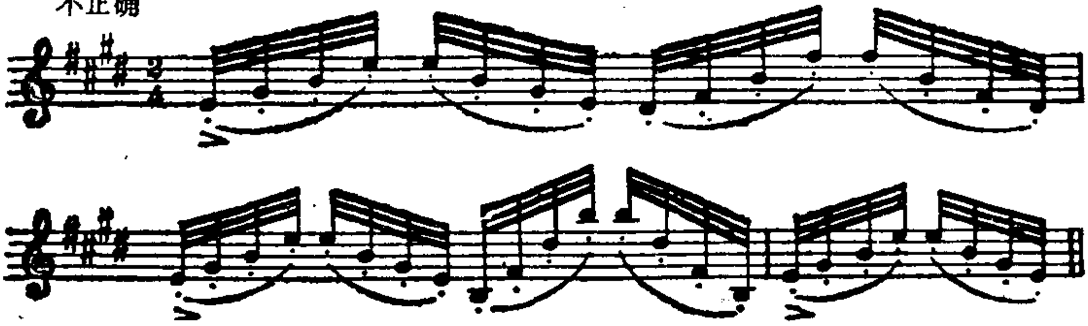
用这种方法可以做到手指在弦上的迅速移动，及时地准备好更换和弦，并将它们不间断地连接起来。这样就有可能用抛弓弓法不间断地、有节奏地来演奏它们。

我们所指出的这种方法主要还是作为预备性的练习，作为演奏这首随想曲的辅助手段。

这首随想曲的正确演奏常受到演奏者任意加入的错误重音的破坏，因而使这首随想曲在节拍方面改变了它的形态。

例4

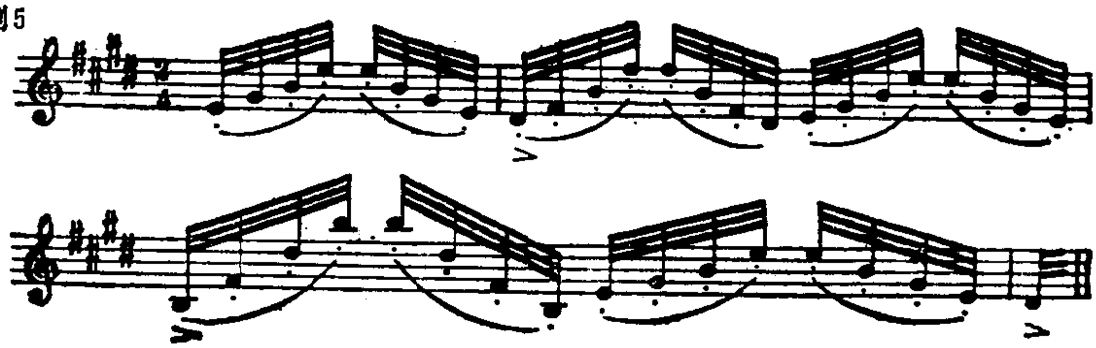
不正确



这种改变的原因在于为了减轻第一个E大调和弦的困难（这个困难出于第四指的伸张）而带来的来自右手的重音(以第一个三十二分音符为支持)。这就引起了小节线的混乱。
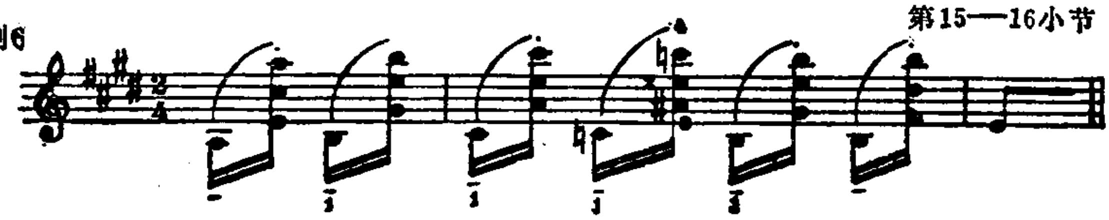
必须考虑到这首随想曲是从占半小节的弱起小节开始的，因之、在这种情况下只把小节的强拍上出现的重音加以移动的做法是不正确的。

例5



为了避免和弦上方音的尖声超过作为基础的低声部，应该把低音加以强调和拖长。

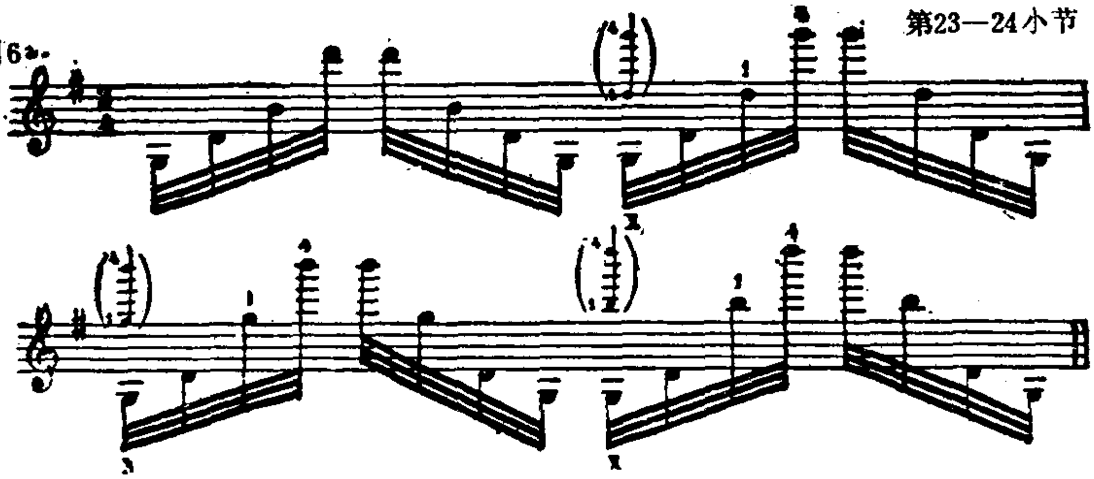
例6 第15—16小节



在后面出现相同情况之外（第25—27小节及其他小节)，也建议同样处理。

在第23—24小节里，应当在小节的每一个四分音符（每一拍）上出现空弦G和D的同时移动左手，为十度和十一度做好准备。

例6a.



也应用同样的方法来准备和演奏第76小节的有空弦E的和弦。

例6b.



由于在乐曲中没有力度标记，演奏者可以根据其本身合乎逻辑的艺术布局而采用相应的力度表现手段。

例如，可以采用力度的渐强来支持低声部的上行运动。（从第6小节起以及从第15小节起和从第25小节起的地方）。

从第29小节起的三度音阶三连音和琶音音型的交替(P)也可以带有渐强直到第37小节(f)。在这几小节内，当从较低的弦换到较高的弦或较高的把位（在三度音阶中）时不应改变琴身的位置，因为琴身的“转动”经常是出于拇指的用力压琴颈的“抓”的动作而造成的，这种动作会引起左手和右手手指的普遍紧张。

在这种情况下，放松肩在背板上的压力和保持琴身的正确位置会使得手在各个把位上的移动变得容易得多，特别是在第59和第68小节，当演奏上行三度时，更是这样。这种方法也有助于声音的改善。

在相邻的两小节中的四连音（三十二分音符）和三连音（十六分音符）的交替（从第27到第38小节），要求演奏者保持每一个八分音符（半拍）时值的一致和准确，不要受到音型交替的影响而改变。

为此，预先进行三连音的三度音阶练习，并把它与32分音符的琶音音型相比较，是很有帮助的。

在用ricochet弓法演奏这首随想曲时，应当注意在下行的琶音中不要漏掉了最后的音符。

在乐曲的某些地方，例如第49—51小节，用这种方法有助于使低音部的进行更为清晰。

例6c. 第49—51小节
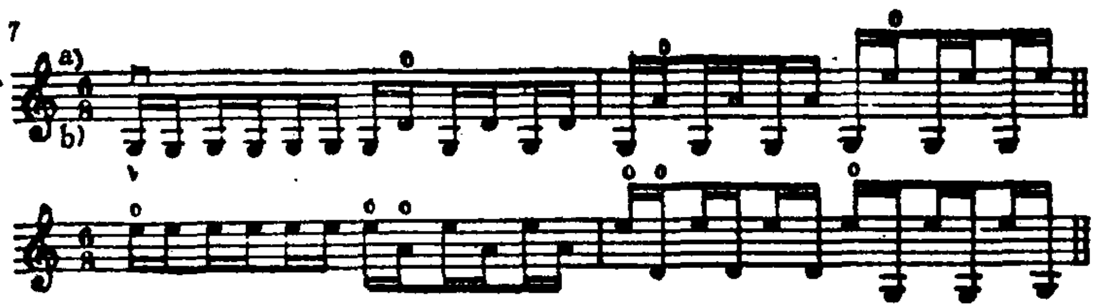


ricochet弓法在节奏方面的保持和均匀以及声音方面的效果取决于：一、选择弓子在弦上的接触点（靠近指板还是靠近码子）；二、弓子的运动应该是直线的，弓毛和弦的关系永远应成直角；三、弓杆的转动（向自己），这是为了使弓子在弦上的跳动更有弹性；四、弓子部位的选择，应该根据力度的变化而相应地靠近弓尖或弓根，在这种情况下还应改变弓杆的转动和运弓的长度，并使弓子在渐弱时和弱时向指板，而在渐强和强时向码子做一些移动。

第二随想曲

在研究第二首随想曲以前，必须先用辅助练习来掌握右手的基本动作。这种练习能帮助取得应有的各种不同力量的握弓技能，并用全部手指更有把握地感觉到它。这对于在手的快速摆动和换弦当中如何更好地掌握弓子来说是很重要的。

握弓的牢固性不应理解为一种由于肌肉过分紧张而极度用力的现象，应该是一种在手(下臂)和弓子的迅速的回转中的力量的轻松和有弹性的配合。

例 7



对于这种练习，建议用慢的和稍快的不同速度、用弓子中段的不同部位以及采用各种不同的力度变化来练习。

由于弓子从一根弦换到相邻的一根弦以及隔一根弦或两根弦的跨越换弦，右手的摆动范围发生变化，这时当右手小臂运动时，右肘不应过分积极，肘部应该根据弓子移动的范围而采用最适中的中间位置。

随着手的运动范围不断扩大，应该使手腕，然后小臂，最后是肩部(在隔两根弦跨越换弦，强音和高把位上演奏时)顺序地逐渐地加大活动。

右手的宽阔的挥动要求身躯的稳定，它主要依靠左脚的支

撑，这时双脚的位置不应并拢。

这种稳固性的要求也包括提琴的位置在内，小提琴的位置不应有激烈的改变，特别是在跨弦演奏的时候。
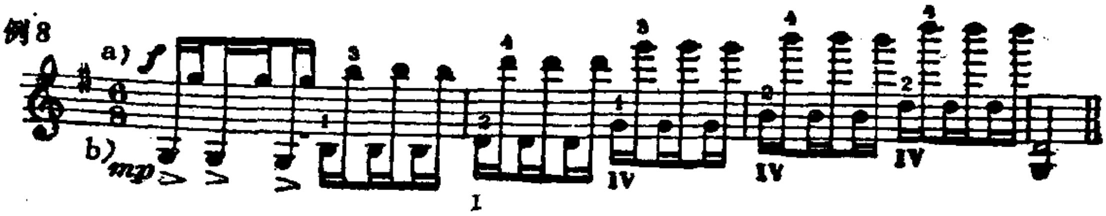
这种要求主要是对上课和练习提出的，而当演奏时就会不可避免地产生乐器位置的变化，但这种变化对演奏过程的妨碍已经不那么严重了。

这首随想曲和第一首一样，除了在乐曲开始有一个涉及到演奏性质的标记——dolce，也就是温柔和mp，不太强——以外，就没有作者对力度的任何其他指示了。

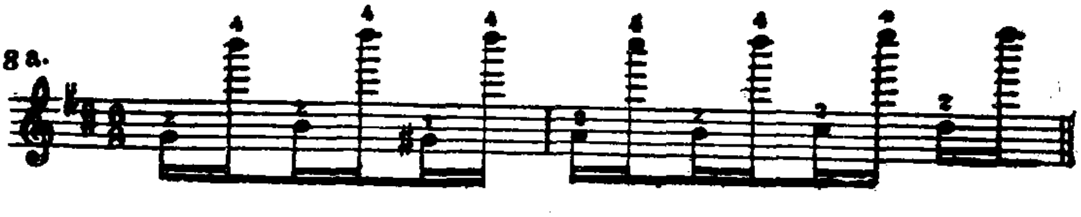
显然不可能在整个随想曲中保持一个不变的统一力度。因此演奏者本身应该确立一个力度布局以及它偏离dolce的尺度。由于这种布局预见到了弓法的特点，也就是声音的尖锐度和紧张度，从而给弓子在弦上的动作（采用弓根和弓中之间不同长度的段落）提供了依据。

当跨弦的时候不应当出现任何触及不参与发音的邻弦的现象。也不应该由于弓子的跳动和运弓的不慎而产生杂音。为了避免这种现象，必须反对那种将弓子的全部重量投向弦上的倾向，特别是当手在两根外弦上作大幅度摆动的时候。

例8



例8a.



为了加强音量和达到f力度，应该逐渐把弓子移往接近弓根的部分，但不应增加它在弦上的压力，因为这个方法本身就已经能促成音量的增大。

自如地掌握左手动作的也必然有助于更好地表达演奏的内容和声音。

对于左手来说，由于手指的巨大间隔、宽大的音程以及由于不习惯于手指在不同的弦上的配置而造成的音准难以掌握，因而存在着很大的技术困难。

除此以外，乐曲中旋律的自然进行还受到旋律音与持续音及其他声部的交替以及不连贯的弓法的破坏，这一切都使得不间断地和连贯地演奏曲调的任务更加复杂化。通过完善的表现和技术手段，表现出其旋律基础以及声部的交替，这就是演奏这首多少有些复调手法——虽然还处在一种原始的形式——的随想曲的最根本的问题。
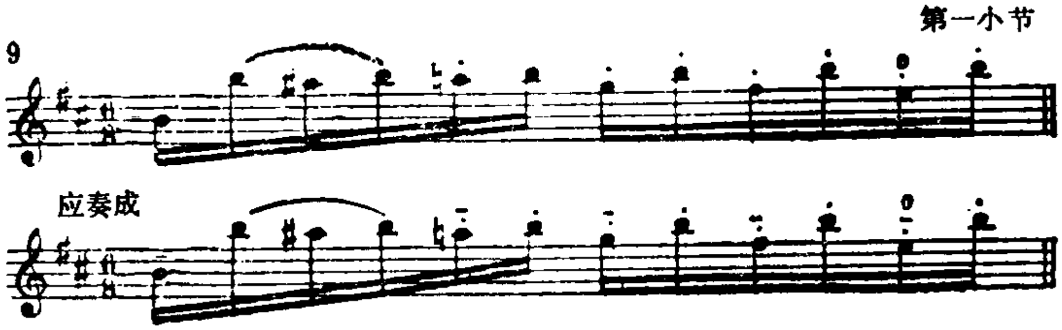
只有在细致地分析了乐曲的结构、声部的发展和趋向以及确定了乐句的结构的条件下，才有可能实现这样一个音乐性的任务。

在重要性上不低于前者的一个条件是保持适当的速度——Moderato。在这种速度下，我们上面列举的这些任务才会成为对演奏者说来是力所能及和能够达到的。

根据乐曲结构的特点，可以更清楚地看到：例如一开始的四个小节不能将每一小节的开头都用重音来加以强调，因为这将给乐曲造成一种教科书式的单调，并且分割了一直趋向于第三和第五小节的下行旋律的进行。

在乐曲的第一、第三小节和以后的一些地方，在所有的音符上都加了重音点。为了使声部进行更为清晰，最好使主要旋律的音符比之其他音符相对地奏得长一些。
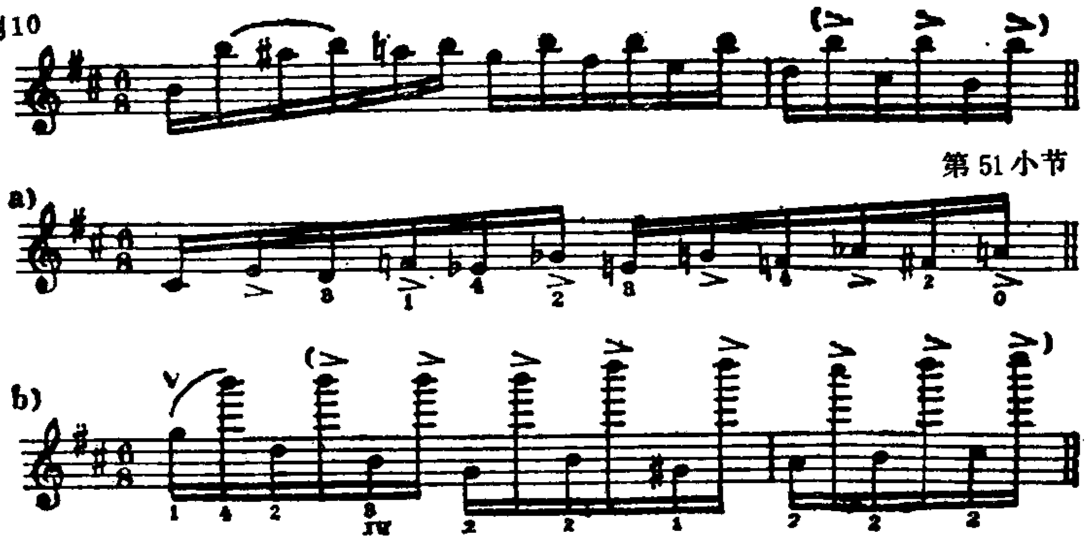
例 9



同时也不应当将这七小节(第 51 到 57 小节)的上行的小三度的半音进行和接着的下行模进一小节一小节地加以分割。

在随想曲的演奏中最普遍存在着的一些错误中，还应该指出那种由于用弓不慎和在剧烈的换弦时将弓“砍”向高音弦而形成不正确的重音的现象。由于这个重音不是发生在主要的旋律音上而是在次要的音上，特别是在 E 弦的音上，这样就使之压过了低声部的基本旋律。

例10



关于这个问题，在莫斯特拉斯的《小提琴节奏训练》一书中写道：“由于这些重音强调了上方的持续音，下面的声部就完全失去了其重要性，而事实上下方声部的进行才是这首随想曲的音乐基础。

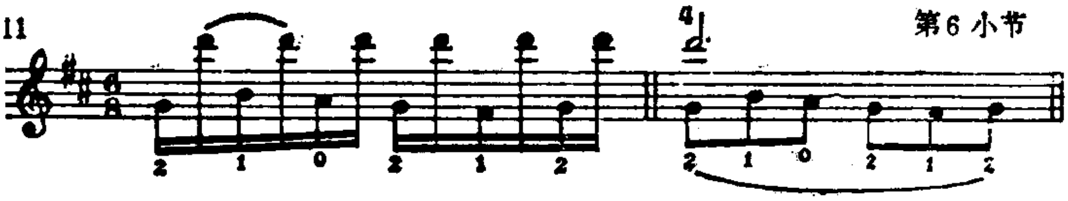
要改正这样的以及类似的缺点，我们必须着眼于低音区，力求上下声部的平衡，同时缩小弓子在跨弦时的摆动幅度。藉助于使弓子在两侧边弦上的切点更靠近中央的弦，这是完全可以做到。弦的表面是圆形的，因而对同一根弦来说，弓子可以选择不同的接触面。这个方法本身就可以减少右手的摆动范围”。（参见该书 130 页）

弓子摆动幅度的减少实质上就是手在弦与弦之间的动作的减少。这种动作的节约对于减轻这首随想曲的基本困难是很重要的。

在随想曲后半部分的前 16 小节中，应该强调先是按每二小节，后来是每一小节进行的声部交替（下行的上方声部和上行的低音部）。

对于声部进行中的音准要求专门通过用弓子连续地不间断地演奏出长音的方法来单独加以检验。
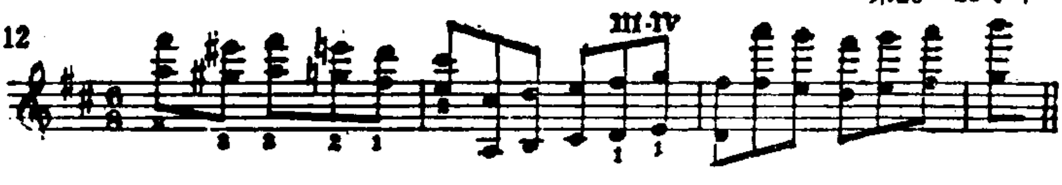
例11



这时在持续音 d 上的第四指应无声地坚持在原位不动。

为了要掌握双音（六度和十度）的连续进行，同样应不间断地、用手指不从弦上拿开(十度)的方法来进行练习。

例12



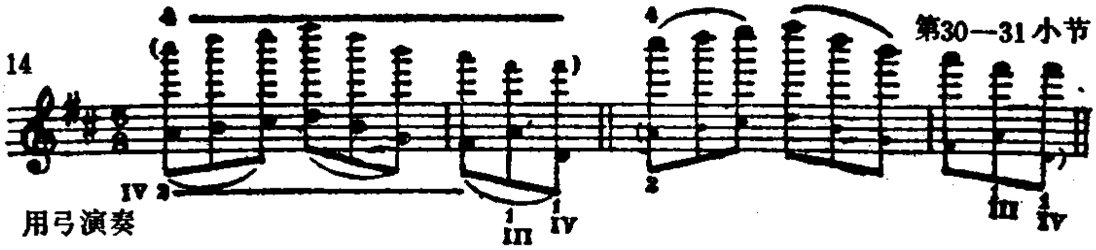
除此以外也可以由同一个音来构成双音。

例 13　第11小节



当在不同的弦上的两个声部同时进行时，为了对音程进行考验，手指可以在两根弦上同时移动，而弓子则首先只演奏低声部，然后再奏高声部。
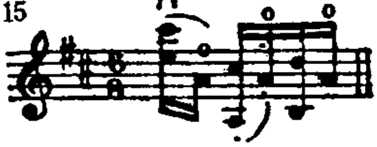
例 14　第30—31小节



再把这个小节按其原来的样式，以平稳的速度用 détaché 弓法来进行检验，因为在用 spiccato 弓法演奏时音符短促，不可能集中精力来对音准加以注意。

为了在左手换把时取得更好的音准和避免激烈的跳跃，也为了取得在不同把位上手的位置的尽可能的一致，应当使手预先放于一个对演奏后面的困难处最为适合的地方，这样使得在换到新的把位时，手的位置不致于突然地改变。

例 15　第25小节

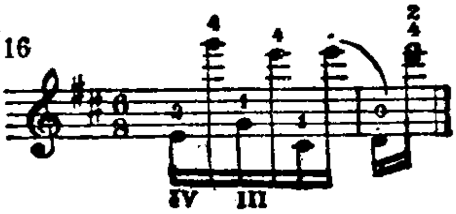


（在拉空弦 A 时就及时准备好左肘的位置以及手指的宽阔的十度配置。）

在第 31 小节的最后四个十六分音符时，手不应激烈地下降到第三把并“安居”在那里。

第31—32小节

例16



这些十六分音符应该用原来的更高的把位来达到，只是把手指拉下来，并把拇指留在几乎是原来的地方。这样就使下一小节的第七把位上的三度的演奏变得容易了。

例17



这是因为，第三把位和第七把位之间的距离由于这种方法对手来说显得是大大缩短了(拇指成为这两个把位的统一的轴)。

这种左手动作的节省也可以用在随想曲的其他地方。

第 三 随 想 曲

一、对于这首随想曲的引子(Sostenuto)应是补充高把位的换把以及在 III—IV，II—III、和 I—II 弦上的双音八度的音阶和三和弦(在不同调性的一个八度或更多的八度上)的补充练习。在这首随想曲的早期版本中，并没有标出以复式指法($\frac{3}{1}$ 和 $\frac{4}{2}$指)来演奏八度。

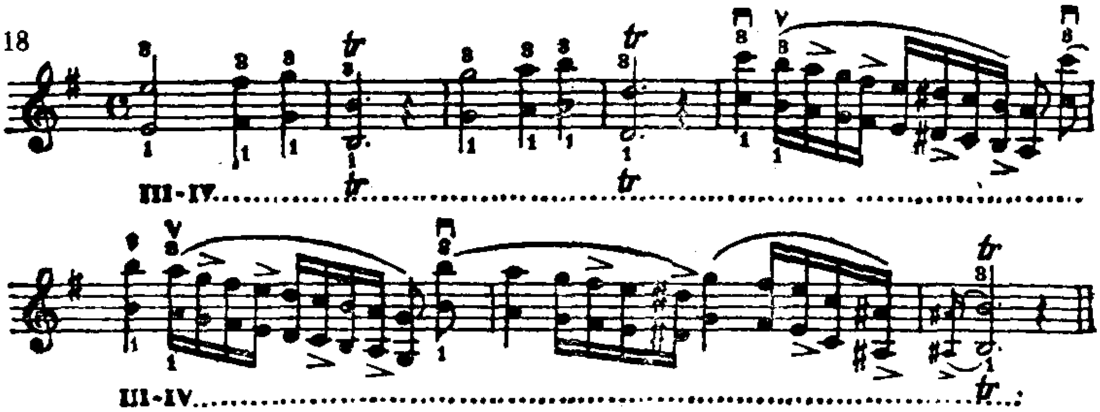
通过这样一些练习可以取得更好的声音，特别是在较低的弦上。它们还有助于掌握所要求的动作，这些动作将随着时间而变得更为习惯和自如。

在乐曲的这一部分有作者的弓法，在谱例中我们又提出了另

外一种弓法。这种弓法是为了使那些难以避免的尖锐的重音——例如在第5和第6小节的最后一个八分音符上——得到缓和。

第 1—8 小节

例18



二、在八度的颤音（Trillo)中，始终要取得音准的一致以及半音和全音的颤音在音程上的准确性。

三、在最后一个八度的双音颤音中，G弦上的那一个在许多版本中都注有括弧，这是说它由于手指拉得特别开，演奏时有着特殊的困难，因而它并不是必须演奏的。由于手指在奏颤音时的快速运动，使得它不可能在占三个四分音符的长度的时值中一直保持着音程的准确。最好是只在D弦的音上演奏颤音，这能够保证颤音中的辅助音 #F 在音程上的稳定。

四、在Presto部分，原来除了个别小节的重音以外没有任何力度标记，因之应当在力度上进行处理以形成一定的变化。

五、对于Presto部分的速度选择，必须注意到过分快速的动作只会对随想曲的音响造成不良的后果。另外，由于这时弓子激烈的换弦动作而形成的一些不正确的重音，还会对乐曲的拍节结构造成歪曲。

六、Presto部分的基本特征就是动作的平稳和流畅。这一点取决于左手的流利的换把、平稳的换弓、合理地分配弓子的各个段落以及手指有节奏而均匀的动作。这几点加上弓子在一根和几根弦上的平稳动作，就能够形成音和音之间的应有的联系（声音

和动作的匀净)。

这种平稳性又由于在谱子上标明的一些重音而变得多样化，但决不应该因此而使这种平稳性受到严重的破坏。(见第39—42小节)

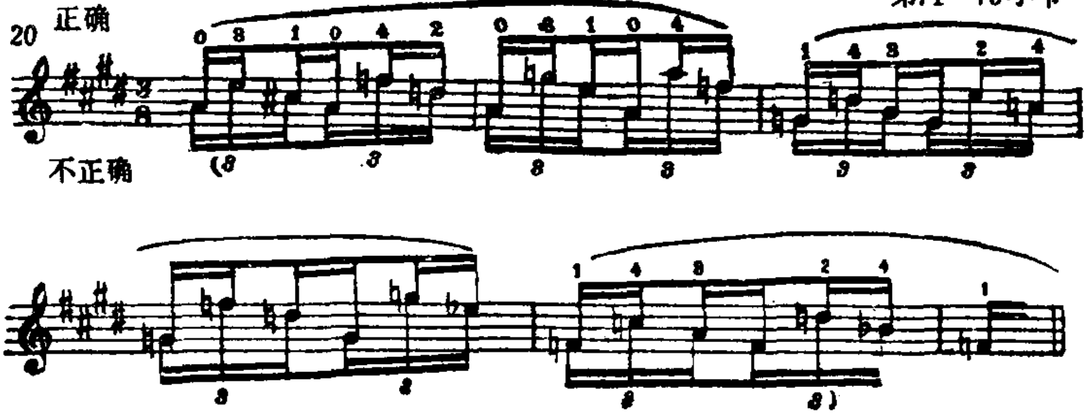
例19　　第39—42小节



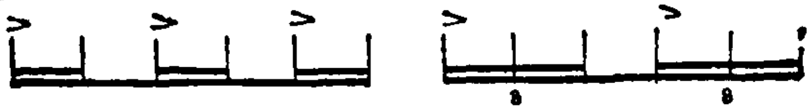
同样的还有第58—62、第67—70小节。

除了上述由作者所指示的重音以外，演奏者不能对某些小节中的三拍子的拍节加以歪曲而偷偷地代之以两个三连音音组的二拍子结构。例如在第71—75小节：

例20　　第71—75小节



例21



这种区别取决于六连音中的重音和它们的数量。

七、对于演奏的弓法方面，在包括数小节的长连线与短连线相互交替时，应当注意到声音的均衡。与此同时，还须相应地考虑到正确地分配和使用弓子的全长或某一弓段。

八、用指定的弓法、大大减慢速度，把每一个十六分音符拉成四分音符，这样一种辅助的练习方法将有助于声音的改善并对弓子在各个运弓方向(包括上弓和下弓)的长时值运弓取得必要的“潜力”。

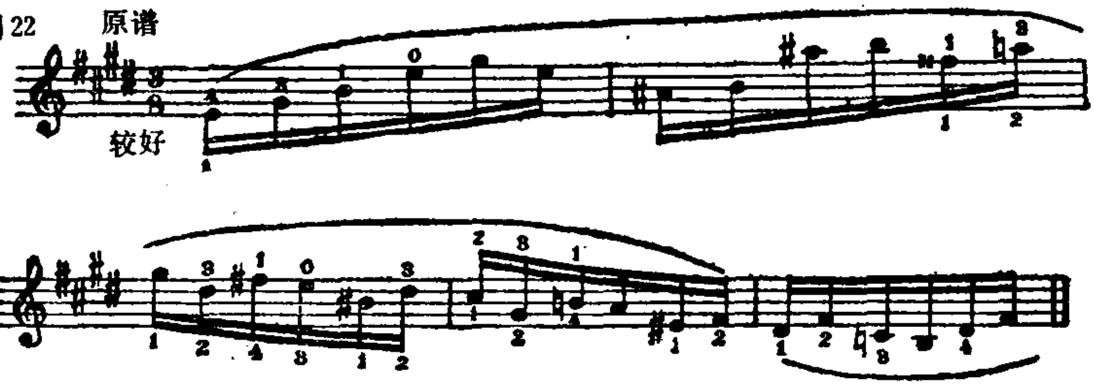
这种方法要求耐心和坚持，弓子应紧贴在弦的靠近马子的地方，这能在最大程度上抑制弦的反弹。因为弦在接近马子的地方是最稳定和最缺少弹性的。

九、对手指运动在节奏上的均匀，最好是用分弓(détaché，spiccato)来加以检查。这将有助于达到所要求的六连音在节奏上的一致，并且做到无论在慢的和更活跃一些的、还是在“真正的”速度下都能对之进行控制。

十、在某些小节中为了避免右手的过多换弦，可以改变一下指法。

第25—29小节

例22



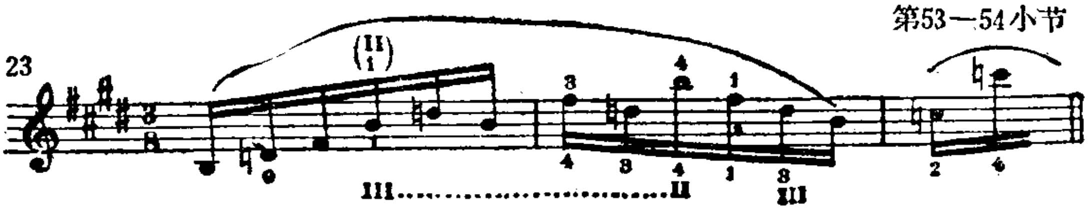
在第2小节结束时，左手应经过第二指换到第二把位，在第3小节的最后把第一指向下拉到第一把位而手仍保持在原位(第二把位)。

十一、在某些情况下，可以改变指法以减少换把次数，例如在第53—54小节：

十二、在第33—36小节以及其他类似之外，可以把第一指

例 23
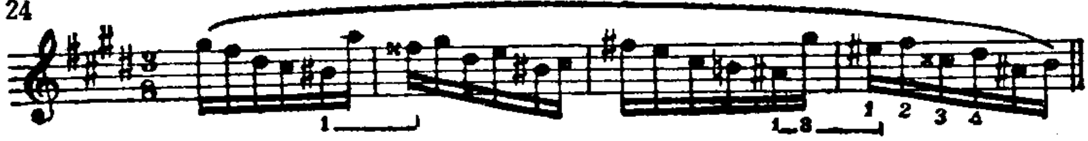
第53—54小节



先放在两根弦上的纯五度位置上，这样就可以节省手指在两根弦之间的活动，确定手的位置和音程关系。

例 24

第33—36小节



十三、在 presto 中常见到用半把位的情况，（第 32，35—36，46—49 小节）在这种情况下，应该更果断地将手指移向弦枕，这样能够保证音程更为准确。这需要有关于半把位的专门练习。通常人们总把半把位当作某种“临时的”、“过渡的”和“次要的”东西，因之在它的音准和音响方面常常使要求严格的听觉感到不满。

例 25

第32小节
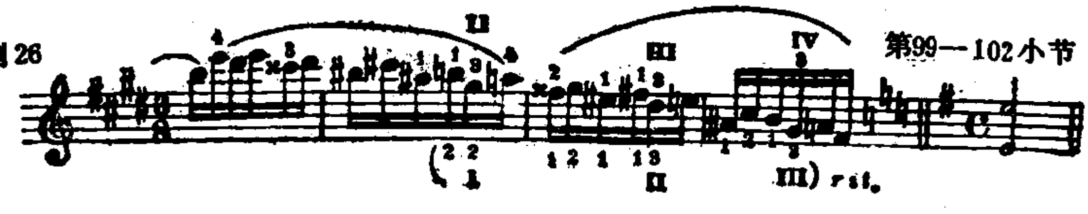


第35—36小节



十四、对于演奏者来说，对半音音准的注意也是非常重要的。它在这首随想曲中占有很重要的地位。（第 34，36，46—49，99—102 等小节）。

例 26

第99—102小节



第四随想曲

由于在这首随想曲中所采用的小提琴表现手段的综合性与多样性，它在音乐上和技术上都有着很大的困难。

在这首随想曲里好像同时集中了几首不同的随想曲。

各种音阶进行的双音（三度、六度、八度、十度，在三和弦里是混合音程），和弦技术和弓法技术以及旋律线(由于围绕着它的各种手法而变得更为复杂）的音响的表现力，此外，乐曲规模所要求的巨大持久力，以上所列举的这些都要求必须进行认真的预备练习。这种预备练习不仅是为了掌握乐曲中所有的各种技术形式，更主要的是用小提琴的这些手法练习“发音”，使它们产生真正良好的和富于表现力的音响。特别是高把位的双音，因为当它们在II—III和III—IV弦上（十度或其他音程）以灵活的速度演奏时，它们的声音一般都是暗淡和缺乏表现力的。Maestoso的标记排除了演奏中的一切匆忙和“轻浮”的倾向。

为了便于对随想曲的演奏方法进行分析，我们将它分为四个部分。

第一部分（第1—32小节）：从开始到三十二分音符的♭E大调乐段之前；第二部分（第33—58小节）：从三十二分音符到反复记号；第三部分（第59—98小节）：从反复记号到C大调之前。第四部分(第99小节到结尾)：C大调部分。

一、最好根据三十二分音符的进行来选择这首随想曲的速度。这样才能使确定的速度尽可能不遭到明显的破坏，并成为全曲的统一速度

二、对于乐曲中存在的一些远距离的把位需要大跳时，必须

事先使左肘提前做好换把的准备。（见第九小节及其他地方）。

三、帕加尼尼所提出的要在旋律的三个十六分音符进行中同时不断地演奏和弦音是不可能的，因此在某些情况下，为了保持和声基础，可以在最后一个十六分音符上重复低音，以此构成和弦来伴随旋律片断演奏。

例27　　第69小节

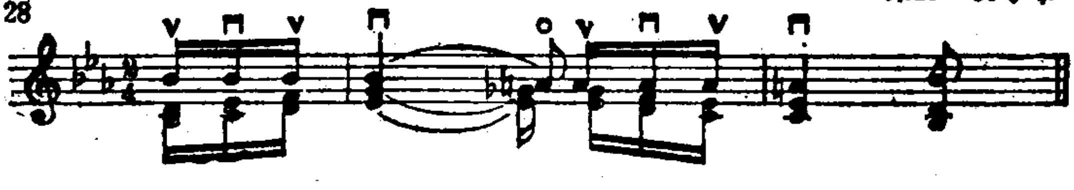


这个方法显然可以在用连弓（legato）演奏相连的音组时使用。

在达维德的版本中采用了这种方法，但这最好在这样的场合，即需要达到非常富有表现力和音响饱满的高潮的时候，或者是要取得低声部声音相互连接的时候使用。

在某些地方，当旋律转入低声部时，帕加尼尼使旋律的每一个音符都伴有和弦，并用分弓代替了连线。这样就有可能将和弦奏满它们的全部时值。

例28　　第28—30小节



四、在演奏时应按照小提琴演奏者对作品的总的演奏意图而拟定并标明句法原则。

在这方面，分析乐句的结构、它的长度和地位，都有助于避免一般练习曲所固有的那种演奏的单调。这种单调是由于人为地令人厌烦地将作品按小节加以分割并缺乏力度手段所致。在这种

情况下，力度手段的采用就特别有助于表达音乐的意图，及其发展和内容。

完全是三度和十度的三连音音阶的两个小节（第17—18小节）最好作为趋向于下两个小节的一个完整的整体来演奏，强调出每两小节的最后一个低声部的三度。经过三小节以后我们还可以遇到两个双小节，这里也应避免按小节将它们划分。这种将音乐材料的各个组成部分加以统一和扩大的方法，有助于促使演奏规模的扩大和演奏意图的集中。

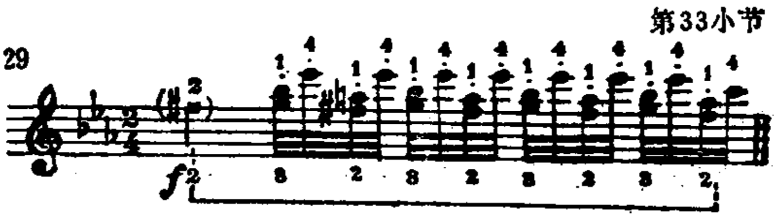
在这里，对技术方面还应该指出有时与旋律结构交替出现的和声小调音阶的音准必须准确。

五、前十六小节平稳如歌的特点从第十七小节起激烈地改变了，从这儿起应采用有力的敲击的 martelé 弓法，但在加上了重音之后，则稍有拖长。

在这里采用这种弓法，从一方面来说是意味着与开始处形成对比，表现出显著的活跃和前进的趋向，另一方面也强调出乐曲的庄重宏伟的基本性格（maestoso）。不能以 spiccato 弓法的轻快的演奏来代替有力的 martelé 弓法而影响了这种基本性格。

六、下面我们来研究我们暂时称之为第二段的从三十二分音符起的 ♭E 大调的这一段。对于第 33 小节，除了谱上的一般的指法外，还可以有另外一种指法，就是用第三指和第二指交替演奏三度，为此可以在演奏第一个三度的同时，用第二指在 A 弦上准备好 ♯F，并且使二指在整个这一小节中不离开琴弦。

例 29



这种指法在很大程度上有助于持续音♭E的音准的稳定。

例30



七、在这一段的演奏里可以不加快乐曲开始的速度而使用性质多样的弓法。例如第33小节就应该用更尖锐的spiccato弓法一直冲向后面的小节。而下面三度音阶进行的第34小节则应使用更宽广、更歌唱性的弓法[1]。

后面的两小节也应对弓法做同样的安排。当从一种弓法转向另一种弓法时，在它们之间不应出现尖锐的差别。

从第37小节起，弓法应根据音量通过渐强一直增强到f而更加激化。同时应当强调低音部的进行。

在模进式的进行(第38，39小节)中，第一指从第38小节的第二个八分音符位置处开始就应保留在两根弦的纯五度位置上，并且在转移到下一把位时仍保留在弦上。

例31　　第38小节



在第41小节的第一个音♭B时，第一指应当放得靠近D弦，或者就同时放在III—IV弦上，以准备下面的十度。

例32　　第40—41小节

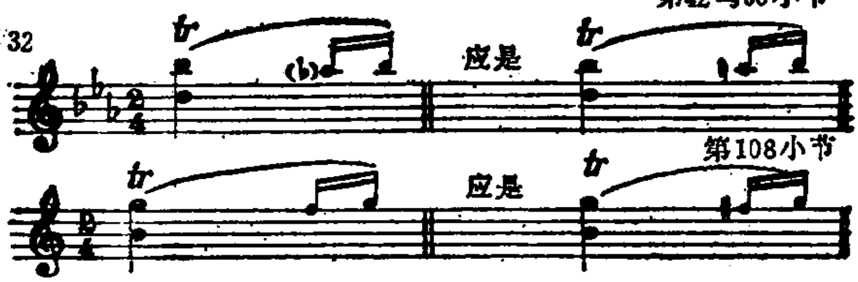


在II—III弦上演奏十度时最好用更宽广一些的détaché弓法。

十度以前左肘应该提前预备。移向右方(在减七和弦时)。在十度以前出现于低音部的♭B会破坏适合于三度和十度的总的位置，为了避免这个“裂口”，当演奏♭B时不应将左肘向相反方向(左方)作激烈移动，应该把它留在便于演奏高把位的十度的位置。对于那些手和手指较短的演奏者特别应该提出这样的警告。

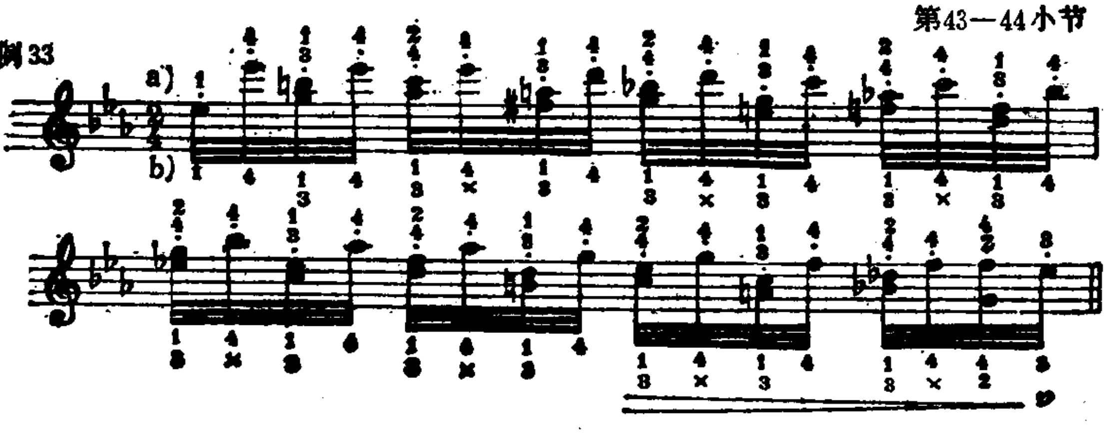
八、在第42、50、77、108、和116小节，在最初的版本中，颤音(trillo)都没有结尾的后倚音较晚的版本列入了后倚音，但没有变音记号(第42、50和108小节)。

例32



第43小节的模进也可以有两种指法。

例33



a. 普通的指法，在一个把位内用不同的手指(1—3和2—4)来演奏相邻的两个三度。

b. 下面的指法。这种方法只有第一和第三指在相邻的把位

上不间断地移动而完全不要第二和第四指的参与。第四指只参与高音的重复(单音的)音的演奏。这种指法确实使保持重复音在音准上的统一变得更困难了，但第四指可以不再需要从A弦到E弦跳动。

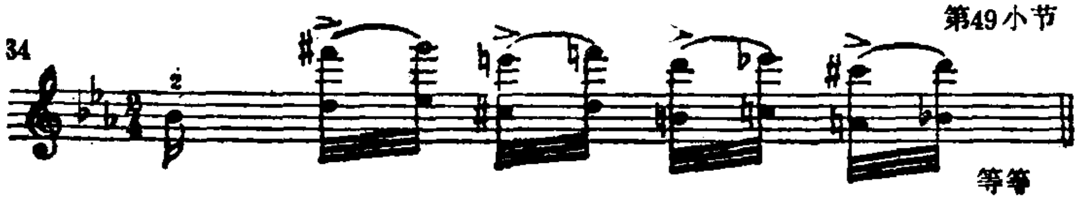
从第二个八分音符(半拍)的位置起，在第一个三十二分音符上(在四个三十二分音符为一组的每一音组内)形成三度的第一指和第三指，都应在第四指放到弦上的同时(见音符下面的×号)推向较低的把位。

这时不能将向下滑去的第一指和第三指从弦上拿下，也不能将琴颈紧压在拇指和食指中间。

九、第46小节下行的属七和弦和第47小节的十度应当用宽广的弓法来演奏。

在第49小节演奏下行的十度时要注意避免重音的改变。重音应该是在legato的第一个音而不是在第二个音上。

例34



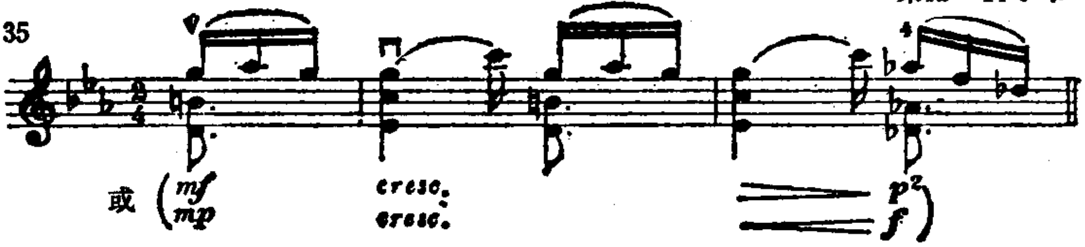
十、从反复记号以后的第59小节起(直到第98小节的延长号)的piano力度应保持4小节。后面的f应勿须准备而突然进入，与前面几小节形成对比。

十一、在和弦下行，特别是上行模进时，旋律基础的发展应得到支持。它应从模进开始时降到了mf或mp的力度开始，经过cresc直到f或ff。在那些重复的小节，如第12，13，14(从头算起)小节以及其他类似地方也可运用这个方法。

某些版本中将第75小节第二个和弦的A误印为♭A了(应该

例35

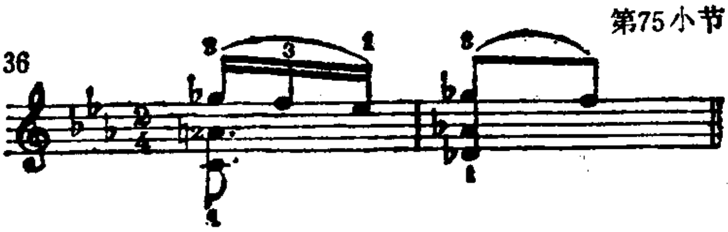
第12—14小节



是本位 A)。

例 36

第75小节

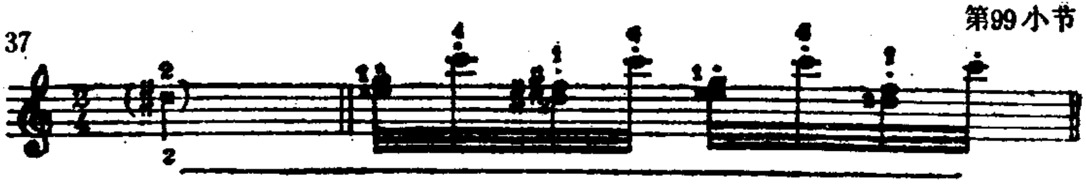


十二、最后的C大调的一段，从总的演奏意图来说，应该与前面相同的 ♭E 大调的一段相类似。

在第 99 小节前面休止的时候也可以将二指准备好 #d 的位置，以便在三度的指法中轮流使用三指和二指。

例 37

第99小节



在第 106 小节的结尾左肘应推向右方，在下面第 107 小节开始的空弦音 G 的时候要坚持在原地，这样后面 III—IV 弦上的下行十度音阶，在左手已经处在对高把位有所准备的位置时，就可以比较容易地奏出。

后面的第 109—110 小节的颤音也可以在两种指法中选用一种，就像在前面 ♭E 大调中类似的进行(第 43—44 小节)一样。

六度颤音(第 116 小节)时，应同时将二指按在两根弦(A. D)的五度位置上，以减轻颤音的演奏困难。

第五随想曲

该曲的开始，虽然四拍子的节拍结构非常清楚，却没有标出小节，也没有附加的标记。没有小节的划分，就使我们有根据自由地、即兴式地去演奏这首随想曲的华彩（Cadanza）式的小调的前奏和大调的结尾，因之也就没有必要去力求强调他们速度的统一。这一点在较晚的版本中已用“自由地”（ad libitum）的标记加以确定。不应当故意地加快从持续音A开始连续向上扩展的琶音，因为该曲从开始直到Agitato（慢、安静），普遍的加快速度常常会不由演奏者的意志而产生。

演奏下行音阶，最好也能避免多余的、不能控制的“飞奔”。

保持基本的调性——前奏的a小调和结尾的A大调——的音程的准确性是非常重要的。应该强调其主要区别，也就是作为音程稳定性的标志的、前奏中的小三和弦的本位C和结尾的大三和弦中的#C，应该明显突出这二音之间的区别。

对开始重复四次的三和弦与和声小音阶应考虑到其音准的统一的重要性。

在Agitato中，右手动作和左手手指的配合有着特殊的意义。下面的这些方法和条件有助于取得动作的节省，这也就达到了我们所要求的动作配合的准确性。
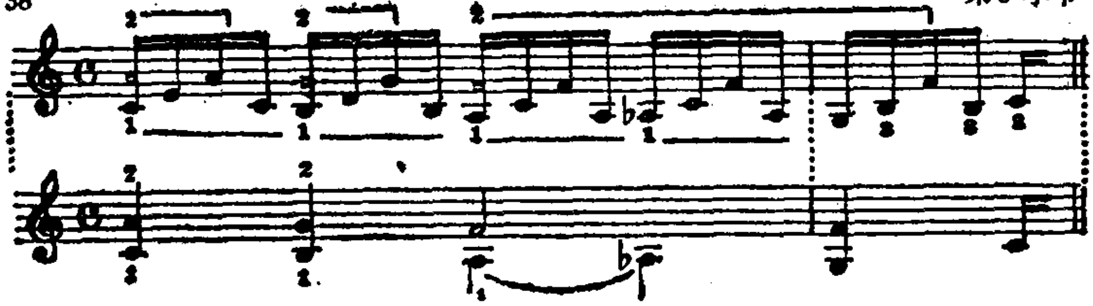
一、为了预先构成两根弦上的双音或三和弦，应配备一组手指，并将它们保留在原位不动。

二、运动（速度）的统一常在演奏下列问题上遭到破坏。

a．下行音阶（音阶的加快），和
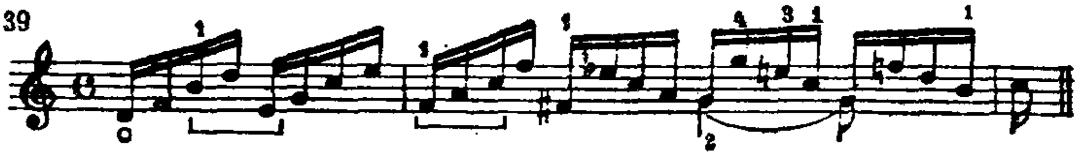
b．一小节或更多小节的各种不同规模的重复动机。

例38　　第9小节
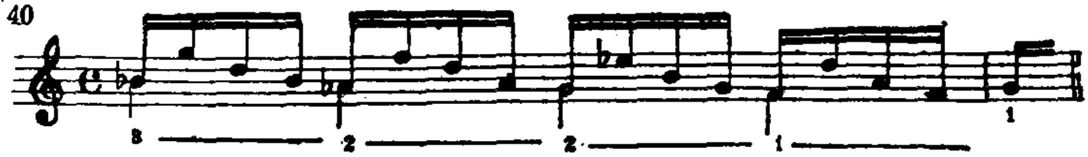


第10—11小节

例39



例40



在弓法的演奏中，右手在换弦或跨弦时摆动范围的大小有很大意义。

当在一根或相邻的两根弦上演奏，当弓子从弦上跳开的力量减弱或消失而引起弓法的“锐利”程度有所下降时，可以将右手动作的积极性稍稍加强一些。

在这首乐曲的学习过程中多半会看到小节的前一半和后一半的弓法交替受到破坏的现象。为了达到弓法的准确连贯，应当在练习中加重第四个十六分音符。

例41



（在这个谱例中，后半小节的弓法显然有误——译者）

这种练习方法是临时采用的，它使我们能够有把握地向所需要的方向指挥自己的手。

在牢固而不紧张的握弓和手的有信心的动作的条件下才能取得弓法的“持久”的弹性、清晰以及它的节奏的稳定性。这时需要将手指作为一组平均地放置在弓杆上，没有一个手指有多余的力量。

为了避免食指的过分的压力和紧张，不应当将小指、特别是无名指从弓杆上拿下来。这会破坏在演奏中所必须的弓杆的平衡，引起弓子上半部的“超重”，使手指从马尾箱滚向左方，并造成拇指的“对面相迎”的(“抓”的)动作的过分紧张。

手指靠近和在弓杆上的靠紧本身也会使演奏者在长时间演奏时失去弓法上所必需的自如和持久力。

有人错误地将跳跃的弓法和“如同空气一样轻盈的”声音这种概念联想在一起，仿佛它是通过动作的过分轻巧，甚至是接近于消极的动作所取得的。事实上这种概念会造成动作的积极性的显著下降和演奏的迟钝、萎靡，使声音失去了锐利和生气而成为不完美的。

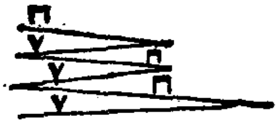
关于弓法演奏所列举的这些条件，如握弓、手指在弓杆上的位置和拇指的作用，可以通过比较的方法去确定其应有的程度。可以在学习中采用两种极端的方法来加以比较：一种是在稍慢的速度将弓子紧贴在弦上断奏 (staccato)，一种是用较快的速度以弓子轻巧地碰撞琴弦的跳跃的撞弓(ricochet)进行演奏。

作为这种对比的结果，可以确定一种所要求的适中的力量，它能保证更自如地和不受拘束地演奏。

对于技术方面，特别是对于力度的一致方面有着重要意义的是尽可能选择对于两种弓法来说都是最方便的共同的弓段。

对于这个“共同的弓段”来说，重要的是要做到在每小节拉头两拍的第四个十六分音符时，手的返回的上弓动作与前面下弓动作相一致，而在小节的后半部一弓拉四个十六分音符时，则可以

多用些弓子。

例 42 

在小节的前半部也可能有另一种动作的对比，就是弓子在第一拍时多用而第二拍时少用。

应当用一切可能的变化弓法在一根弦上或在几根弦(空弦)上带有跨弦演奏，来研究 saltato 弓法。

与此同时也应该用 legato 来练习，这样可以使手指动作有严格的节奏性和自如的连贯性。

只有在这样的预备练习之后，才能使左手手指的有组织的运动和弓子运动的配合变得准确和协调。

为了演奏这首随想曲的复杂的综合弓法，应该注意弓杆本身的“个性”。不能不考虑到这样一些条件：如弓杆的弹性，弓毛的紧张度和它的质量，弓杆的不同转动(转向指板或马子)，这些都能促使弓子以不同的方式从弦上跳起。弦本身也会由于在较有弹性的地方(靠近马子)或者在更“松软”一些的地方(更接近指板)而以不同的方式将弓子从自己“抛起”。

在下弓时应使弓根稍许离开自己偏向前方，以消除弓尖“滑”到指板上去的现象。

这种跳跃的弓法的声音不应当只是由于将弓子垂直地投向弦上，并在手的位置好象不太改变的情况下，弓子再在原地跳起而发出的，需要的是两种相对立的动作——将弓子由上而下地投向琴弦以及使它在弦上做有力的横向的左右进行——同时相结合而取得的声音。

可以用多种多样的，从简单到复杂的预备练习来使 Saltato 弓法的演奏变得容易。

对这种弓法形式的研究应该和其他形式相结合，这样从一种弓法换到另一种时不致引起困难。

为了在整个随想曲中保持弓法在声音和节奏上的不间断和均匀，就要求有巨大的持久力，这可以通过将曲子连续地演奏两三遍来达到。

对弓法的妨碍也可能出自左手。当左手在换把，特别是在激烈的跳进引起琴的振动时，如果不能保证琴身位置的安定，那就会破坏我们所要求的这种右手动作的平稳性。
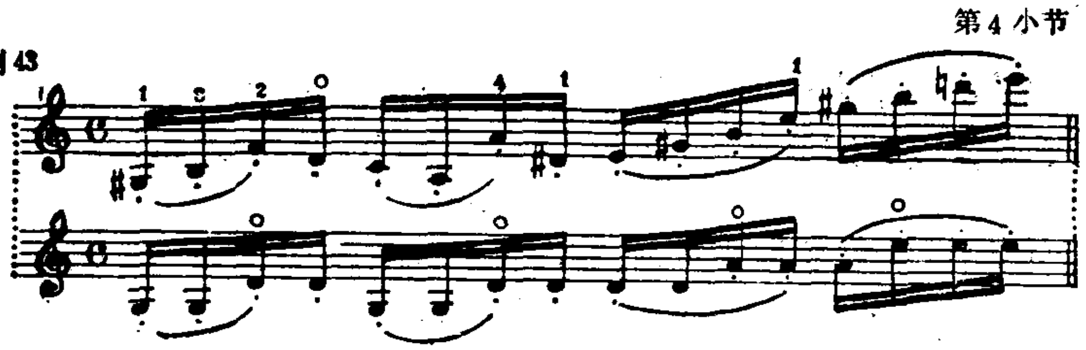
此外，琴体的转动（常常是把右侧向下）以及当换到较低的弦上时放低琴体都会促使弓子跑到指板上去，而其结果就使弓法失去了锐利和精确。

虽然在乐曲中没有力度标记，但演奏者完全可以根据个人的选择、合乎逻辑地拟定总的力度布局。

顺便说一下另外一种形式的力度，即把它当作了演奏者在工作过程中的各种力量的“副产品”。当动作的力量与力度是互相补充时应该考虑到怎样在总的布局中将它们及时加以综合，而在另外一些情况下、则要考虑到必要的有意识的“分离”。例如当我们在克服随想曲演奏中某个左手手指所遇到的困难时，绝对不应该给右手带来任何多余的积极动作，不然就会形成一种有害的“配合”，破坏了他们正确的协调动作。

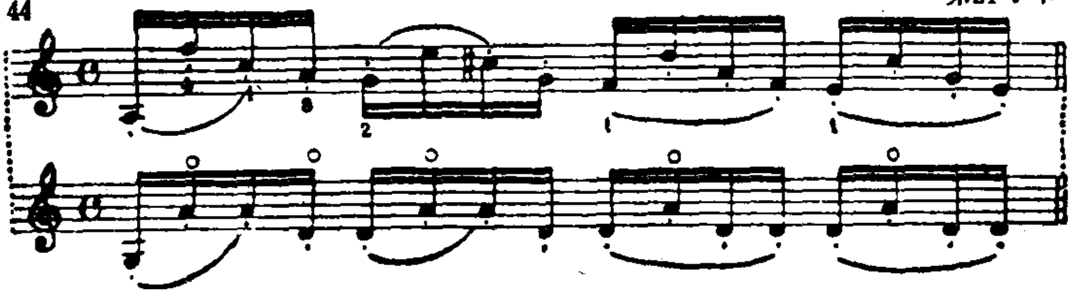
建议构成一些与随想曲某些地方相适应的空弦上的辅助性的

例43



综合练习。

例44



第 六 随 想 曲

一、在乐曲的开始就指明了低音部音符的准确数目：与每个八分音符相对有十二个六十四分音符(每小节有六个重音)。这种音的均匀而有节奏的交替应当在整个乐曲中都保持，这一点已由Simile（第二行)，也就是“同样”处理或“同样地”这个词所确定。

这些指示要求手指严格的、有节奏的动作，而不允许用随意的、无秩序的震音(Tremolo)来破坏乐曲的总的节奏。

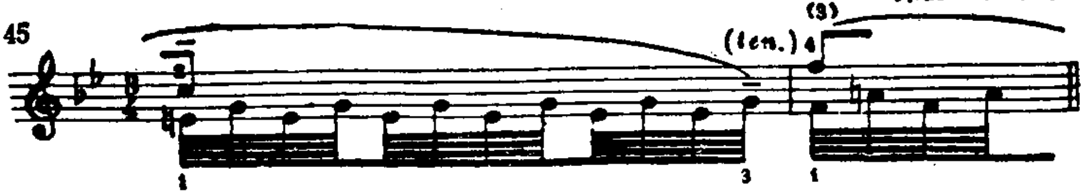
在预先经过了细致的研究和学习以后再加快总的速度，将会造成平稳均匀的震音的印象它能促成音响的和声融合并使之接近于颤指的特点，而这首随想曲的旋律却正好是完全缺乏这一点的。

二、第二个指示(在同一处)“sempre legato”(全部用连弓)强调了旋律线必须平稳，并且当音程、把位、和琴弦有所变化或者

〔注〕 在K. 弗来什的版本中、在引子和结尾的上加三线的 $^{\flat}$E 上面。大部注有 $\substack{\circ\\\circ}$ 指法、并有注解: “$\substack{\circ\\\circ}$ 是指出这个E根本不需要按指。在快速演奏中空弦E会发出和高八度一样的声音的”—— 译者。

是换弓时震音中不能带有冲动。为了避免这种冲动，应该在学习这首乐曲时将每一个六十四分音符音组的最后一个音(第十二个)稍微拖长。因为我们常常发现由于上述这些变化时所造成的匆忙，而使最后一个音被“冲淡”了。

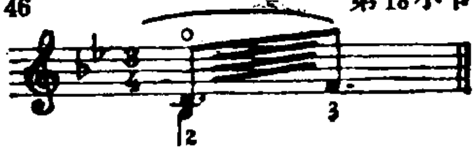
例 45　　第29—30小节



三、在这首随想曲中常常要采用手指按弦的各种不同指位。

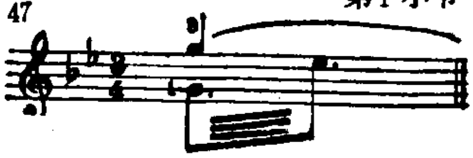
a.有时两个手指非常接近，例如当必须用相邻的手指演奏纯五度的时候。

例 46　　第18小节



b.在大音程中又要分得很开。

例 47　　第1小节



在这种情况下，如果手的位置不加准备，就会出现冲动及不能令人满意的音准。

提前改变左肘的位置，在第一种情况(a)下向左，而在拉开时(b)则向右。这可以使我们部分地避免上述的缺点。

手指在弦上的位置以及其姿势的不同应当取决于手的总的姿势，这并不是在一切情况下都被注意到了的。

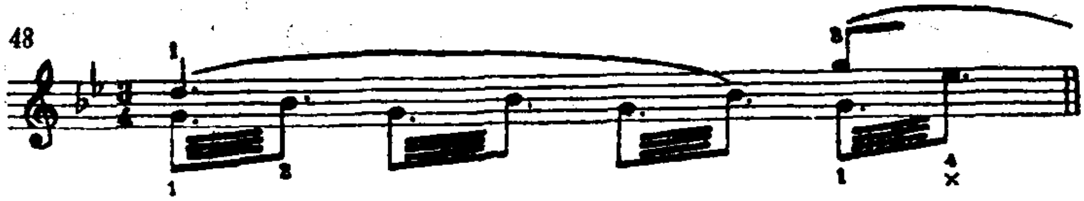
当手指在弦上配置得很宽(手指伸张)时左手手掌不应向外凸

出。因为这会限制手指的自如的交替。

四、音和音之间的平稳连接常常受到第四指的破坏，当它空闲时常常偏离琴弦，有时甚至越出了指板的范围。因之，应该使第四指在进入演奏过程以前就靠近琴弦。

第1小节

例48



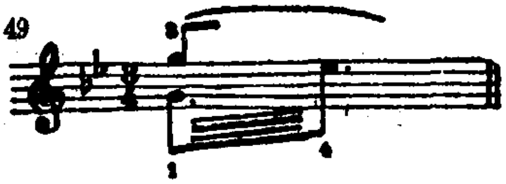
五、为了取得没有生硬的磨擦、没有噪音的明亮而纯净的声音，在发音时需要考虑到弓子在双弦上进行时，必须在指板和马子之间确定其“适中的”、最响亮的发音位置。

在这样做时必须考虑到由于手指不同的按弦而使琴弦缩短的情况以及其他一些情况，例如当一根弦在演奏曲调处于一种平静的状态时，而另一根弦则由于震音的震动而不停地在指板上变化自己的高度，从而使弓子从弦上弹开，特别在上半弓当压力减弱的时候。这就会引起弓子的过分动摇以及弓子向指板方向的移动。

这种在双弦上的“中间”位置，在任何各别情况下都或多或少地取决于音程的大小。

大音程的音响特别需要弓子在弦上的正确位置，并且在音的全部演奏过程中保持这个适中位置。

例49



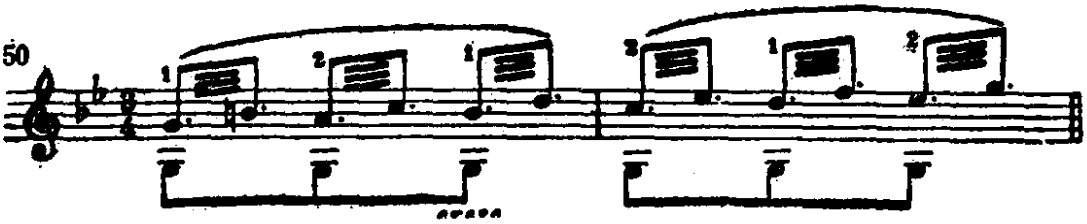
在这个例子中 G 音是由第一指在 D 弦上发出的，为了取得它的最满意的声音，要求弓子处于弦上某一个接触点上，但由第

四指发出的 $^{\flat}$E 音则要求改变这个接触点，并将弓子稍稍移向马子。而在这个新的接触点上再演奏 G 音，其声音又不能令人满意。想在整个震奏当中随着时而是 G 音时而是 $^{\flat}$E 音而将弓子也不断地在指板和马子之间移动是不可能的。这就要求将弓子移向一个既适于这个音程也适于另一个音程的接触点，这个接触点可以使在同一根弦上或在不同弦上的低音和高音都比较一致。

在下例中，空弦和上行音列的震音的配合不仅要求逐渐使弓子的位置移向马子，还要求向从弓子下“解脱”的高音弦方向改变弓子的倾斜度，因为这根弦由于每一个新的把位都将它更压向指板而似乎变得越来越向下低垂。

第19—20小节

例 50



六、此外还应经常注意到音响的另一种形式的“平衡”，也就是怎样正确分配弓子在两根弦上的压力以消除某一根弦上的音响超过另一根弦的声音的现象。那种现象只是在为了一定的音乐目的，例如故意要突出某个声部或转调等情况下，才是正确的。

显然，根据我们上面所列举的条件，在这首随想曲的演奏中，右手动作的作用按其重要性来说是丝毫也不低于用于保证经常重复的声音的音准的左手手指的均匀而有节奏的运动。

七、这首随想曲的声音在很大程度上也有赖于演奏震音时手指在弦上的压力。不同手指的压力的大小是不可能一样的，因之应该加以合理的支配。增加头两个最有力的手指在弦上的压力是不必要的，因为它们将由于过分地用力，从而使更弱的手指——三指，特别是四指——的活动能力和压力受到不好的影响。
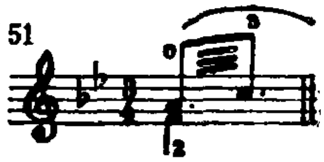
当手向高把位移动时，如果手的位置整个说来是有着足够的准备，并对各个手指的活动都是方便的话，那么，随着这种移动而增加用来使手在弦上的位置更为稳定的那种手指压力的现象，应当是不显著的。

从高音的震奏开始学习是有益处的。因为在这种情况下，手的位置整个来说，在每一个把位上都是更正确，更适合于两端的手指，特别是适合于放在弦上高处的那一个手指。

八、在这首曲子里，与手指的伸张配置的同时，也还会遇到手指特别靠近的情况，就像我们在第三点中所叙述的那样。
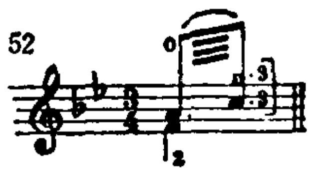
第8小节

例51
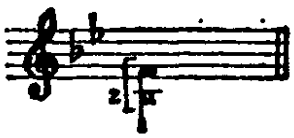


可以用手的及时准备和手指在指板上的某些移动来减轻这种音程在演奏上的困难，这也就是将一个手指(三指)放在两根高音弦的纯五度位置上;

例52



而另一个手指（二指）在两根低音弦上也放在一个五度位置上，这样使它们在指板上的位置拉开，就更便于在弦上的指位安排了。

例53



九、对于乐曲的音响的满意程度，可以用一种“临时”的方法来加以检验，就是将曲子的两个组成部分——旋律和它的和声伴奏——的声音分开。

为此建议将弓子只在含有八分音符或更长的音符的旋律的一根弦上进行，而另一根弦上的震音还照常演奏，但不用弓子发音。借助于这种方法我们可以看到：由于在别的弦上不断运动着的其他手指的妨碍，旋律的声音显然变得贫乏和缺乏表现力了。

所建议的这种检验将使我们理解改善在各个声部进行的旋律的音响效果的必要性。

十、作为这首随想曲的技术特征的不间断的震音，如果预先的准备不够充分的话，将会在整个乐曲的演奏过程中表现为手部生理上的疲惫，因之通过系统的、愈来愈大量的练习来取得持久力是非常必要的。

在这种练习的数量增加的同时，应当保持谨慎，不要让手部过劳造成病态。

第 七 随 想 曲

这首随想曲的特点乃是作者采用了多种不同类型的音乐技术手法。

基本手法是声部进行中的和弦技术和断奏(staccato)技术。应当在预备工作中把它们掌握到这样的程度，使它们在演奏者手中成为真正富于表现力的手段。

一、作者没有标明乐曲的速度，但它整个的性格和运动速度应该是相当于小行板（Andantino）每小节两拍子的律动。这个速度应该概括完全对立的不同的各种技术形式，既包括被和弦伴奏

加重了的旋律，也包括在性格上完全不同的、富于生气的、光辉的断奏弓法，这种弓法在下弓和上弓时的演奏质量应该是相同的。

对断奏弓法的节奏和速度的掌握，在很大程度上决定了随想曲的其他组成部份所遵循的基本速度。这里不需要那种飞快的、被称之为“痉挛式”的断奏。

琶音式和音阶式的经过句的速度，不应超出一开始所确定的速度范围，应以弓法的严格的节奏性来加以保持。

两种基本技术形式——在这里是和弦技术和弓法技术——的使命是促使表现和加深随想曲在内容上的内在特征的对比。
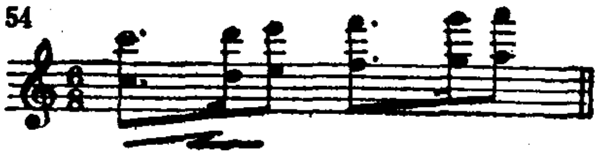
二、为了平稳地陈述随想曲的第一主题，不应当强调小节的后半部分（使它与前半部分似乎有同样的价值），因为这样将两拍子的小节加以分割就会破坏其拍节的结构而变成了两个独立的3/8小节。小节范围的这种缩小本身就分割了旋律，使之失去了它原有的宽广、发展和意向，并降低了它的意义。

三、这首随想曲创作方法的特点是运用“对话”的手法。演奏者在碰到这种地方（第13—15，17—21小节以及第24小节以后等）时应加以强调。

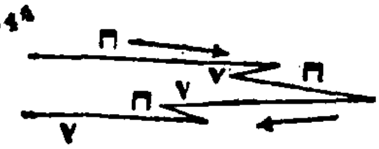
四、根据旋律中的弓法来分配弓子的段落，对平稳流畅地陈述主题有很重要的意义。对于第一个附点八分音符不应当花费全部弓子，最好在弓尖部分留出一段，使之在右手为演奏十六分音符而作的小小的返复动作以后，可以在后面的八分音符中把弓子用完。

在后半小节中也是这样分配弓子，只是动作相反。

例 54



54a



这就避免了突出第二或第三个音符以及在它们上面形成错误的重音的现象。

五、第三小节下行八度十六分音符的“答句”应当用不锐利而稍有拖长(“加深”)的弓法来演奏。

六、第一主题高八度的重复要求旋律在极高音区的声音的完美，这在音响和音准方面都有很大困难。

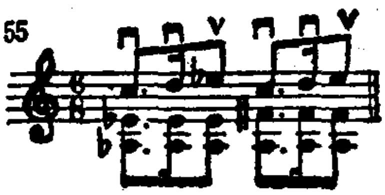
七、再往下的那些有着不同弓法（音阶式是用断奏弓法，而三和弦则是用 détaché 弓法）的三十二分音符音组之间的对比不应当破坏整个的律动和音响的均匀。

八、被明亮的断奏弓法所加强了的下行和上行的音阶式的三十二分音符的不断交替，对于前面主题的平稳特点是一个对比手法。最好在第 22—24 小节的断奏时，对那些重复的音型给以某些力度上的变化，例如用渐强以描绘出插部的发展。

九、在第 25—27 小节最好也加入一些力度色彩来表明这三小节的力度发展。在这三小节中主题的和弦节奏和音阶式的飞速的断奏形成对照。

十、在第 27、29 小节以及后面从第 34 小节起的大插部里，要求掌握好作者弓法的任何一个方向，包括下弓，尤其是上弓的和弦技术。此外还可以有另外一种弓法。

例 55



所提供的上述方法比较容易，也比较方便，但是不能由于要回到弓根来演奏十六分音符而缩短了附点八分音符的时值。这种弓法还有一个技术上的优点，就是有可能更集中地注意第 34—38 小节和弦低声部的进行。在这里旋律浅不能被单独的和弦所冲击

而成为支离破碎的，它应当紧凑而连贯地一直进行到后面几小节(从第 39 小节起)的高潮部分。

十一、在第 40，41 和 42 小节出现了用连线连在一起的成双的和弦。由于它们用一弓来演奏有困难，尤其是在上弓时；因之，为了每一个和弦声音饱满，可以用分弓来演奏，但要注意，不要突出第二个和弦。

在从第 47 小节起的五小节中，又一次出现了断音经过句与和弦的交替，在和弦的低声部进行着的旋律片断应当突出。因此弓子应该主要倾向于低音弦，这可以使 E 弦和 A 弦上重复的尖锐的高音不致于盖过下面的下行的三度进行。

十二、随后出现的那些在所有的弦上上行或下行的连续不断的断音插句乃是一个紧密相连的音流，在这里弓法表现出了自己最光辉的可能性。

帕加尼尼在这里绝妙地采用了一长串连续的断奏。这种弓法有逻辑地继承和发展了上述和弦进行的和声基础，先是每半小节一次地闯入这个进行，最后好像形成了一种力量的聚集。

十三、这一段最终的力度布局是很有趣的，它结束在 A 大调前面的 PP 力度的属六和弦上面。这样一种力度上的“溶解”对演奏者说来是必须表现出来的，他们一般都容易忽视这个指示，而以一种喧闹的，辉煌的奏法来结束这一段。

十四、PP 和延长记号以后，从有力的弱起小节开始，进入了随想曲的大调结尾部分。

接着是采用了前面的材料进行了更为广阔的发展，不同的是采用了更为鲜明的 A 大调。

第八随想曲

这首随想曲比之任何其他一首在性质上要更接近于一般的练习曲的特点。

要解决这样一个特殊问题，要把这首随想曲。演奏得富于表现力，富于内容，对于演奏者说来是有相当的困难的。

统一在乐曲中的各种技术形式，要求与 maestoso（宏伟地、庄重地）的标记相适应的适当的速度。这个标记和它后面八小节的 dolce（柔和地）一样，决定了整个乐曲的内容，正是这样一个内容才使整个乐曲要高于那些专门用作手指训练的一般的练习曲。

力度对比本身就是这首随想曲的内容组成部分之一。例如第5—6，28—31 小节的 détaché 音阶，由于其 P 力度（一般很少用这个力度来研究音阶）而和一般的训练所固有的声音特点显然不同。

音符的连接与不连接的对比表现得相当清楚和突出，因之，在演奏上也应使之富于活力和多变。

一、开头四小节用 ff 演奏的有重音的八度应带有特别庄重的性质。

八度颤音的演奏需要克服下列的一系列困难：

生理上的——手指的伸张位置；

音响上的——由于弓子从弦的发音点上移位（特别是在弓尖时）影响了它的饱满和清淅的程度；

音准方面——在颤音中重复的音在音准上的统一性受到破坏；

节奏方面——由于手指的配合不好而造成相邻的两根弦上的

颤音中声音的交替不够均匀。

随着所列举的这些困难的逐步克服，这些带颤音的八度在音乐上的趋向第二和第四小节的倾向性就可以更为明确。

二、第 5，6，28—31 小节在低音部的音阶的第一个音标记着重音记号，但这不应成为一种打击的性质，最好是把声音延长并带有颤指音，就像 agogica*的重音一样。这个富于表现力的声音在 28—31 小节中确立了后面的音阶的调性，它应当使人们感到是那个音阶的支持音，而音阶则用 P 力度奏出，就象是那个基础音的回声。

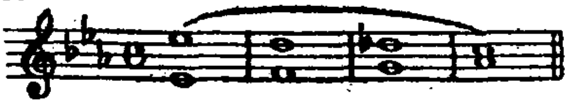
整个音阶一直到最后都不应该加强音量（作为“准备”）来达到下一小节的 f。恰恰相反，应当在自己直线向上的进行中逐渐消失。

音阶要用 détaché 来演奏。而再后面的一些小节中用点标志出来的跳弓(spiccato)弓法则要和连弓相对照地使三度音更活跃、更尖锐。

三、后面，在和弦之后的四个小节(第 8—11 小节)似乎是典型的手指困难配合练习。建议要对它掌握到如此程度，使这种练习发展成为从容不迫、连续不断的音的连续。这些音组成了这首乐曲在后面得到了广阔发展的基本主题。

在这四小节中，高声部全音符的下行半音音列有着很重要的意义。

例 56　　　　第 8—11 小节



这种两个声部以相反的方向互相接近就决定了整个乐曲的进行保持了二声部的形式。

四、所要求的这种演奏的平稳和流畅要通过两个手相配合的

* 这是一种在演奏过程中对速度稍作变化的表情方法。——译者

协调动作来达到。因之，对右手的工作应该给以极大的注意，因为右手主要是用来执行与乐曲子各部分所具有的不同特点相符合而需要的各种不同方法的。

第 12 和 13 小节的半小节连线，由于在不同的各组双弦上的十度连接需要把第一指从 A 弦移向低音弦的同时，把弓子从这一双弦（II—III）换向另一双弦（III—IV)，因之在音色上和技术上都存在着困难。

这里所提供的这些细节指出了在取得平稳和流畅的演奏的道路上的障碍以及克服这些障碍的工作方向。

五、帕加尼尼以多种方式运用着二声部，时而偏重于高声部，使之充满了十六分音符的运动，有时又把它们引入低声部，最后又用三度进行充满了两个声部。

由于主题的片断在这个或另一个声部中进行，右手应将弓子偏向于相应的琴弦。而当演奏三度时弓子就应取得在两根弦上最大限度的平衡。

第十六小节的后半部是一种例外，

例 57
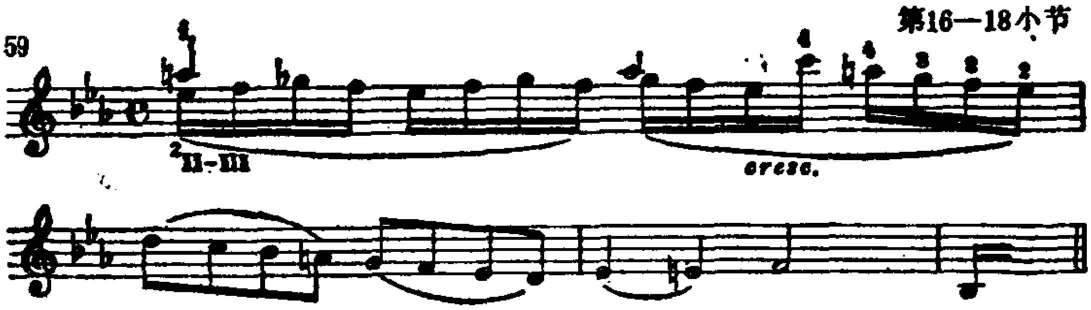


在这里可以碰到独特的“反逆”现象（在弦的运用上），这时高音 C 出现在低的 D 弦上，相反，低音 A 却出现在高的 A 弦上。换句话说就是三度音作为一种独特的转位与新奇的指法相配合。这时弓子也应与之相适应，以保证在 A 弦上的十六分音符的最好的音响效果。

例 58



从第十六小节开始，应该使低声部具有更重要的意义和更富于表现力。

例 59 第16—18小节



往下两小节（第 19—20 小节）f 的三度音的鲜明音响和后两小节（第 21—22 小节）转到低八度的三度音成为明显的对比。后两小节突然降到 PP 力度，给右手提出了高度的技术要求，包括在这样一些问题上的量的减少：

a．声音的力量。

b．弓子在弦上的压力以及它在指板和马子之间的相应的一段弦上的移动。

同时右手应当表现出相反的力量趋向（因为生理上的力度和音乐音响上的力度是不相同的），如果当音量减弱的同时左手手指也降低动作的积极性的话，PP 的音响将不能令人满意和缺乏生气。为了避免这种现象，建议在后二小节(21—22)中，在保持乐器的正确位置的条件下，增加手指的积极性。

六、反复记号以后，从第 24 小节开始的八小节，所用的材料与乐曲开始处相同，因之我们在前面提出的意见对后一半相同的地方也是有关系的。

这里应当注意演奏上行音阶和高把位时左肩的放松，在力度变化时以及在某些三度音和主题片断交替出现的每半小节一个连线换弦时也是一样。

在以上所指的这些情况中，左肩都容易有一定程度的积极活

动，好象是试图帮助手的移动，同时也就会产生头部向下的“相通”的动作，借此稳定琴体，使它更牢靠地夹在下巴底下。但是，所有这一切“辅助”的努力，实际上，完全没有任何必要。当左手向高把位运动时，保持琴的位置和使琴夹得牢固是完全没有意义的，因为这时手本身已经拿住琴并保持住琴的位置了。

最重要的是由于左肩的抬高引起了手的多余的紧张，这种由于肌肉收缩而形成的紧张把手拉向身躯，妨碍它所应有的，沿着指板向右的动作。这种人为的将力量同时分为向高把位和向左两个方向，同时又把持琴和在琴上演奏这两种职能混淆起来，这就极端地限制和妨碍了手和手指的动作。

如果我们转向另一种相反的方法——使左肩和背板分离，就会使第28—31小节的上行音阶的演变得容易多了。这种方法意味着放下左肩，使它从上抬的紧张中解放出来，同时把小提琴稍微抬高，不要把头的重量用力压在琴上。这样，手就可以从用力持琴的状况中解放出来。因为这时持琴的任务已由在第四把和第五把时处在琴颈末端的拇指所担负起来。这时实际上琴已经很稳地安放在拇指上，手就可以自如地一直向上，直到指板的末端。

七、在音阶以及它后面的一些小节中，各种力度占有很重要的地位。为了更正确地演奏这些力度，应当有意地增加一些补充的色调：在接近 f 的结尾时加一些不大的渐强，而在 P 的结尾则用渐弱。

这些补充色调的意义是帮助在一个基本的力度中保持音响的均匀。因为经常可以见到声音在 f 以前往往容易变强，而在 Piano 前面则变弱。其实在谱子中要求的是力度的突然变化而不允许用任何预备措施来降低其对比程度。

八、从第32小节起的力度改变，应当像我们前面已经说过的那样，在 P 时带有相反的附加力度。在三度中，与声音的力度

减弱的同时，稍稍加强手指按弦的力量，换把也要演奏得更为有力。

这时，弓子在两根弦上的压力也不应保持不变，在f时，为了使低声部的声音更为清晰，应更倾向于低音弦，在三度时两根弦应该同等时待。

弓子在弦上的不同压力，在一定程度上也受到弓杆或者向指板，或者向马子的不太显著的转动的影响。

在第40，49，51和59小节，也要根据旋律是在那一根弦上进行而有意识地改变弓子在这根或另一根弦上的压力。

上述的一切都肯定了音乐——力度的布局是决定整个随想曲演奏的艺术水平的决定性因素。

因之，在这种情况下，除了左手和手指对复杂动作的掌握以外，右手作为表现的因素，它的作用应当被提到首位。

第九随想曲

一、这是帕加尼尼最受欢迎的随想曲之一。它以《狩猎曲》这个名称为大家所熟悉。

锋利明快、变化多端和非常感人的主题，以其充满着生命力的急速的运动以及新颖、独特的音色，吸引了许多卓越的音乐家。他们(李斯特、勃拉姆斯)将这首作品改编为具有高度技巧的钢琴曲。

人们曾不止一次地尝试给原作配上钢琴伴奏，但是却没有完全成功。其原因在于帕加尼尼是如此完善和充分地运用了乐器的全部可能性，以致再想使这首曲子更为丰富已经是没有必要了，别人来侵入这首作品的精神，只是破坏了它的艺术的完整性。

二、作曲家以相应的标记指出了这首乐曲的多种音色色彩。这些标记指出了主题的声音应与长笛和圆号的音色相接近。

为了模仿长笛的声音——(imitando il Flauto)，作者指出要将弓子移向指板（Sulla tastiera）。这时右手的运动仍然应当饱满有力，运行自如，并要有足够的宽度。

实现这样一种音色纯净而无混杂的声音，在现代的金属弦上，要比之在本世纪二十年代已经最终被排除出演奏实践之外的那种肠衣弦上演奏要容易得多。

在 III—IV 弦上演奏的主题，为了要模仿圆号（imitando il Corno），就必须把弓子从指板移向马子，大约移到指板与马子当中。

一般当从 I—II 弦换到 III—IV 弦时，乐器位置会发生激烈的改变(琴的右侧转向地面，琴也放低)，左手也会拉向身躯，同时左肩向上抬。这整个说来对低音弦上的声音会造成不良的影响，同时会使高把位的音准和换把感到困难。这时，小提琴好像是在右手积极性降低的情况下被放到了弓子下面，实际上没有达到正常持琴时演奏低音弦(III—IV 弦)所需要的那种自然的位置。

乐器位置的改变特别有害于当高音区和低音区以及不同音色（III、IV 弦上的 f 和 I、II弦上的 P）经常变换时所要求的音色色调的实现，同时促使在一组弦到另一组弦的更换过程中造成不得已的停顿。

三、通过演奏实践可以看到，第一段是采用两种弓法（主要在P 力度）：在弓尖的轻盈的 martellato 和在中弓的 spiccato。当这一段重复时，又可以在弓子的相应部位交替出现上述两种弓法。

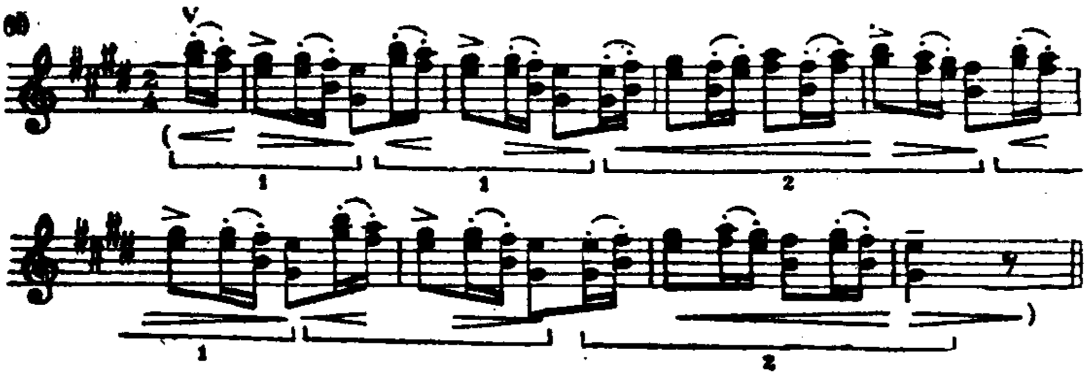
这一段在不同的版本中有不同的方案。K. 弗莱希编的版本中就把第一主题在第一次重复时限制在第三把位以内，而在乐曲

最后则用双泛音来陈述主题，这不是原作者的方案而是后来的编者所加的杂质。确实，在帕加尼尼巧技性的创作风格中经常在自己的作品中采用这种技术。但是，这种方法常常会造成演奏速度大大减慢，这样就不仅表现出演奏者的音乐构思的不够正确，并且证实了他的技术对于要将乐曲用统一速度一直演奏到曲终是不够的。

以上的看法说明，采用这样一种方法是破坏了作者的原意，并在演奏实践中完全加以曲解。

四、E大调部份的句法取决于乐句本身的结构。

例60



在头两个四小节中，它们各包括一个这样的组成部分：

一小节＋一小节＋二小节。

下面，III—IV 弦上的一句是由两个一样的双小节组成，其中每一对都能感觉出第一小节有一种倾向于第二小节中带重音的支持音的倾向性。

例61



与主题结构的这种特点相适应，可以确立起乐句的支持点，这样就能避免经常地在小节的每一拍上出现重音，这种令人厌烦

的重音会使演奏变得单调和枯燥。

五、再下面e小调的(和弦的)两个四小节中，仍然保持着主题的拍节。

例 62



但头三小节的旋律和低声部都趋向于第四小节。

在这里同时清楚地保持住两个声部(高的和低的)的进行是很重要的。

从第25小节起，每两小节一组地上升到E大调和弦的高潮，这个和弦直到这一段的结尾再没有出现过。

六、在技术方面，主要应预先考虑到以下几个问题。

a. 和弦的声音和两个十六分音符的声音之间的平衡。后者往往会比和弦(特别是四根弦上的和弦)的声音弱些。

b. 两个十六分音符的节奏的稳定性和弓法的弹性。这两个音符在每一个这样的音型中常常被奏得过于仓促。

例 62 a

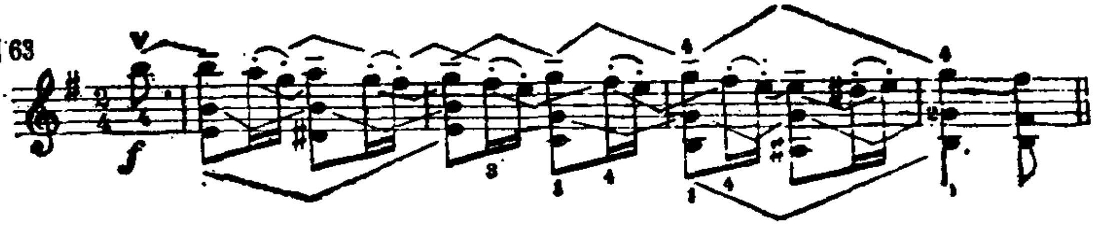


这样，两个半拍便成为不均匀的了。第一个拖长了，第二个(包括两个十六分音符)则缩短了。

c. 四小节或其他长度的乐句结构在力度上的统一。

d. 在各个八度上重复的单音或小的音组的音程的统一，以及普遍的音程(在旋律与和声的布局中)的统一。

例 63



通过音乐听觉上细致的监督，是可以消除声音从一开始的正确的音高上发生“偏离”的现象的。

所以，在练习中就不能只限于在一系列其他音响中第一次出现新的声音时在音程上做到准确，最困难的乃是在所有的重复中都保持同样的准确性。

在这个工作中，可以采用这样一些辅助的方法：

a） 手指保留在原位。
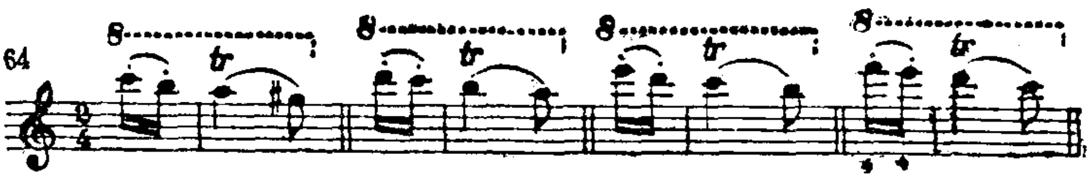
b） 在个别音上使手指预先进行准备。

c） 手指同时按在两根弦上。（在纯五度时）

七、从第53小节开始的下面一段，包括了几种技术手段。

这里采用了三和弦形式的有力的八度进行，就像在一开始那样，表现出坚定的意志。这些下行的八度，在每一次重复时都被飞速的音阶打断，这些音阶的结尾构成了一个带有颤音的上行的级进进行。

例 64



八、在八度进行和上行音阶的变换中，演奏的适应性是不同的：在八度时左手动作向下，这自然就要求去控制住琴身，使琴不改变位置。但是当演奏音阶时，这个必要性就没有了，左肩稍稍下降，和琴的背板分开，使解放出来的手有可能很轻松地演奏高把位的换把。

九、在这些有力的四小节乐句的后面是性格上与其相矛盾的八小节乐句。其中包含着八分音符的轻快的跳跃和“像空气一样轻”的飞速的音型的交替。
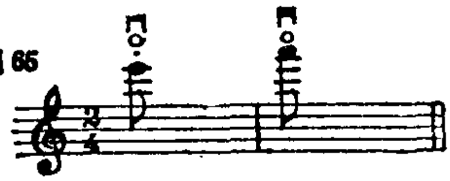
从第77小节开始，这种飞速的音型变成了基本音型，似乎

是跳跃的弓法的一片"洪流"，一直引向第一主题的再现。

在这一段的演奏技术方面，应当注意到下列问题。
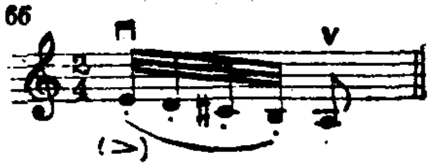
a．在两个八分音符的跳跃中，弱拍上的音符不应有重音。

例 65



b．也不要给那种"飞速的"音型的第一个音加上不正确的重音。

例 66
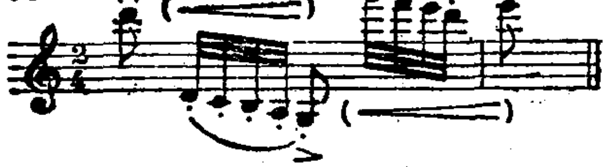


两个重音都应该在右手的掌握下加在小节的基本拍子(重拍)上，并且不要过分地强调。

例 67



c．除了以一般的，原谱中所写的那种 ricochet 弓法来演奏外，也可以改变成将四个三十二分音符和后面的八分音符连在一起来演奏。

例 68



上述这种弓法在达维德的版本中就采用了。

为了演奏这两种弓法，仅仅将弓子“投向”弦上是不够的。它只能造成弓子在原地的短时间的振动，并且声音很快就减弱了。这种弓法如果不以相当有力的运弓(弓在弦上的横的动作)来支持的话，弓子的振动很快就会消失。弓子的横的运动本身就会使弓毛把自己从弦上“推开”。在弓子的运动过程中设法做一个 crescendo 直到有重音的八分音符(加宽右手的动作)，可以更成功地使这个弓法在音量方面不减弱地一直趋向于最后的八分音符。

例 69



(西盖蒂采用的正是这个办法。)

d. 选择弓子最富有弹性和最适合于演奏跳弓弓法的弓段(中段)，对于声音和节奏方面的均匀和清晰有着重要的意义。同样重要的是还要选择琴弦在指板与马子之间的最有弹性的位置以支持弓子的跳动。

在这里还应考虑这样一些细节:

a) 考虑到弓法的特点而决定弓毛的紧张度。

b) 弓杆转向指板或马子。由于这样可以采用全部弓毛或其一部分，从而可以保证弓子在各种不同力度时都能有弹性地向上跳动。

c) 在某些情况下，将一组手指同时准备在弦上，以保证弓子的动作与手指有节奏地离弦动作准确地相配合。

例 70

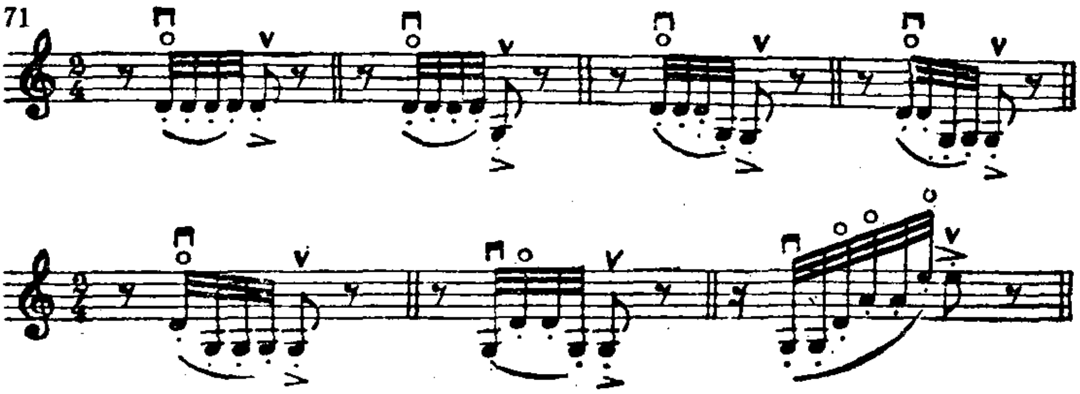


在保证做到上述条件的同时，完全不允许在 ricochet 弓法中出现无意识和没有节奏的跳动。弓子的跳动应该是完全受控制的，就像在第一随想曲中的在四根弦上的跳动一样。

最后我们提供一些练习的例子，这些练习是为了在各种条件下，在一根弦上或在两根弦上演奏这种弓法做预备的。

与手指的不同位置相适应的空弦练习。

例 71



把这些练习移到别的弦上进行。

用另一种弓法来演奏这些练习。

例 72



第 十 随 想 曲

一、martellato 标记不仅与第一小节有关，而是与整个乐曲的演奏风格有关。因之，要根据它是占有整个小节或只是其中一部分而对弓法特点进行选择。
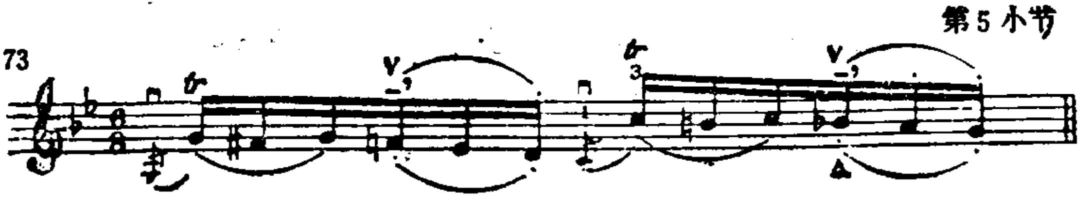
在这种情况下，总的来看最适宜的弓法是 staccato volent—

短促的 staccato，但这不是那种"飞翔般的"、"像空气一样轻"的，而是一种相当有弹性的、尖锐的，接近于弓子在手的震动以后不离开弦的那种所谓的"结实的" staccato。

在这首随想曲中，staccato volent 弓法只在上弓时采用。为了使这种弓法获得应有的质量，应该使手的果断有力的第一个震动成为与后面用连线连起来的音符数目相等的手的精确的一连串动作的"刺激物"。

一开始手向上的有力的震动，是在弓子和弦结实地贴在一起的情况下产生的，而不是将弓子从空中抛向琴弦出现的。因为那将会形成一种时值不准确和音程不肯定的敲击似的声音。只是在第一个音符以后，弓子才能离开琴弦。

例 73



这种 staccato 应当是有控制的，这有助于构成不同弓法之间在节奏上的统一。
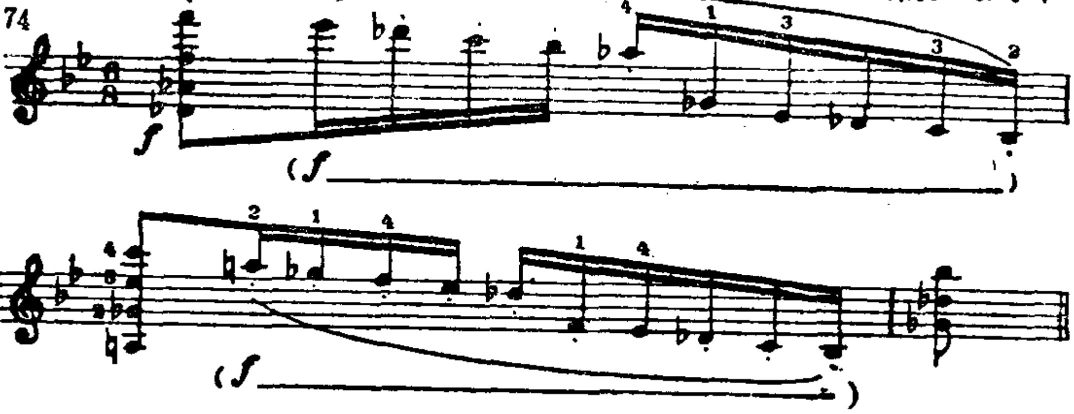
二、乐曲开始的 Vivace 标记主要是表示活跃，是指乐曲的这样一些因素，如 staccato、颤音跳进等的演奏性格，而不只是要求形式主义地追求速度。

三、对于这首随想曲的基本弓法，要求考虑到不同的条件。例如：

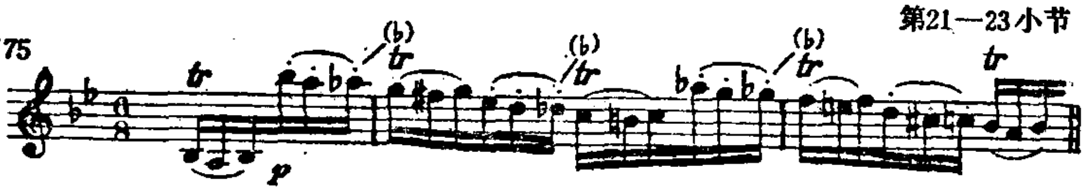
a. 和弦的声音与小节中其他的音在力量上的对比。因为staccato 的声音一般说来比之尖锐而突出的和弦音来，显然要弱得多。所以，力度记号 f 必须概括整个一组音符。

b. staccato 弓法中力量的普遍下降只是当出现 P 力度时才有必要，而这一点又往往不是总能做到的。

例74 第36—37小节

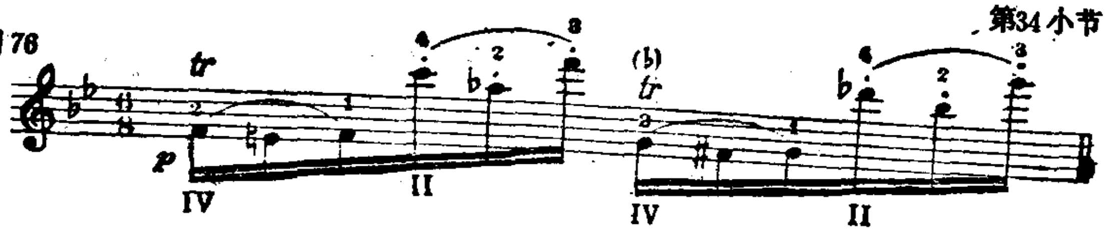


例75 第21—23小节



因之必须用多种力度来研究弓法，使之获得多种意义和色彩。时而接近于柔软的、像空气一样轻的和优雅的性质，这些在跨弦和大跳中都是难以做到的；

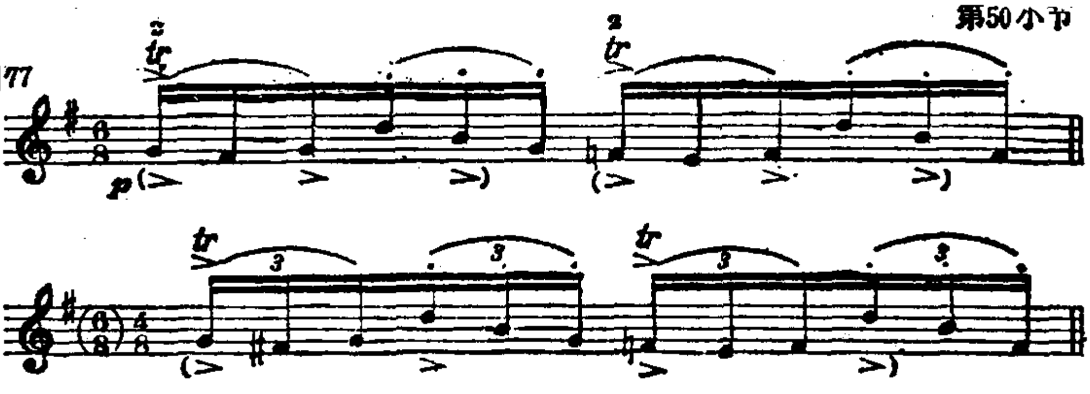
例76 第34小节



时而表现出刚毅、急速的特点(第 36—40 小节)。

c. 当我们所提到的这种弓法和连弓配合时，必须保持其准确性，不允许改变其拍节的特性。

例77 第50小节



在这种情况下，每半小节三个八分音符的结构，不能被二拍子的结构所代替和破坏。

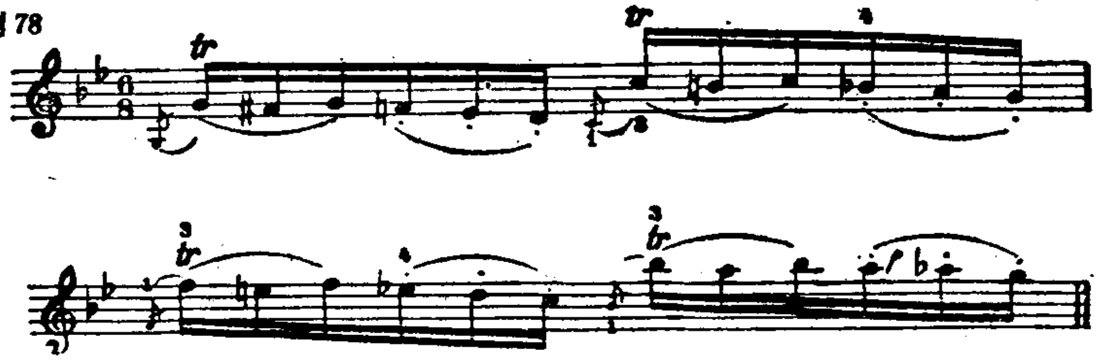
d. 在一根、两根或更多的弦上或者是跨弦时，当在一连串的音符中演奏这种弓法(使它匀整)及其综合，就要求有相适应的予备练习，但是要用很容易的材料，甚至是用空弦。

四、在整个随想曲中经常出现的短促的颤音(trillo)应当有助于演奏的活跃。

个别地方的颤音有很大的困难，特别是用第四指演奏时。因此，为了让所有的手指在演奏颤音时能整齐而进行专门的训练是非常必要的。

第 5—6 小节
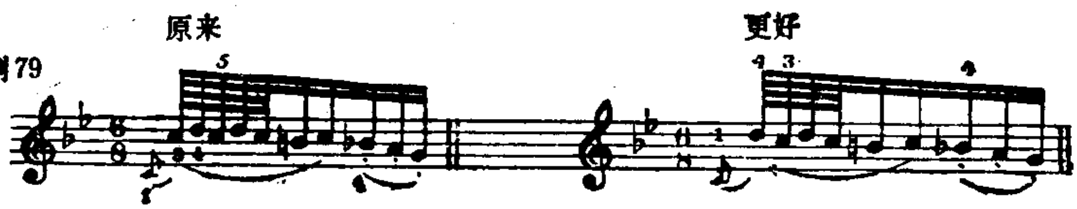
例 78



倚音的存在使颤音的演奏更为复杂化，因之这时的颤音往往就变成了两个音符的倚音，这种“方法”后来也常常被用到更容易的地方。
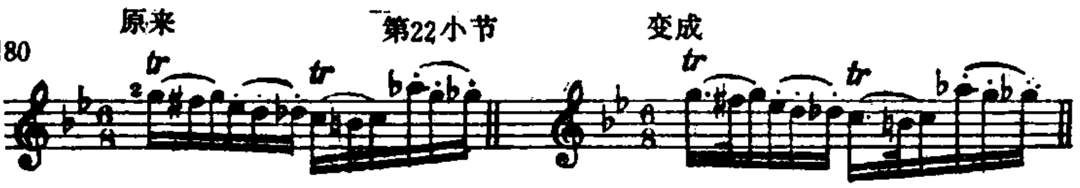
如果演奏颤音时从上方辅助音开始，颤音就可以减少一个音符，这种困难。也就减轻了。

例 79



五、经常出现靠牺牲后面那个十六分音符，即缩短那个十六分音符的时值来演奏颤音的情况。这样，音符进行的匀称性将受到破坏，变成了这样一种节奏：

例80



为了避免这种现象，建议在一开始时这样演奏六连音：a.用分弓（détaché），不要颤音；b.确信声音的连贯已经均匀以后，用谱上指出的 staccato volent 弓法来练习；c. 最后在不破坏声音的匀称性的条件下，加入颤音。

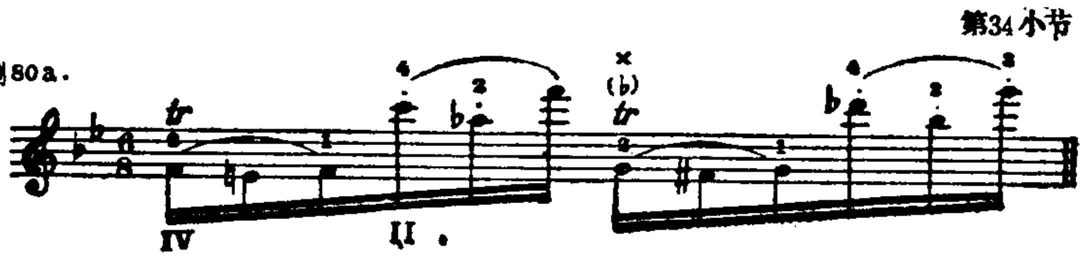
这种方法能帮助我们对演奏的节奏方面进行监督和改正。

六、演奏者应当对颤音中音程的准确性（全音，半音）从听觉上加以监督。

根据这个要求，第 23—24 小节中颤音的正确奏法就应当是在 G、C 和 F 音上面加上降号，如同例 75 中所指出的那样。
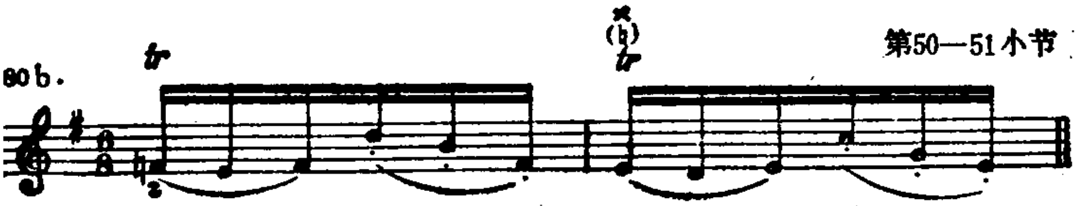
第 34 小节也应当是半音的颤音。

例80a.



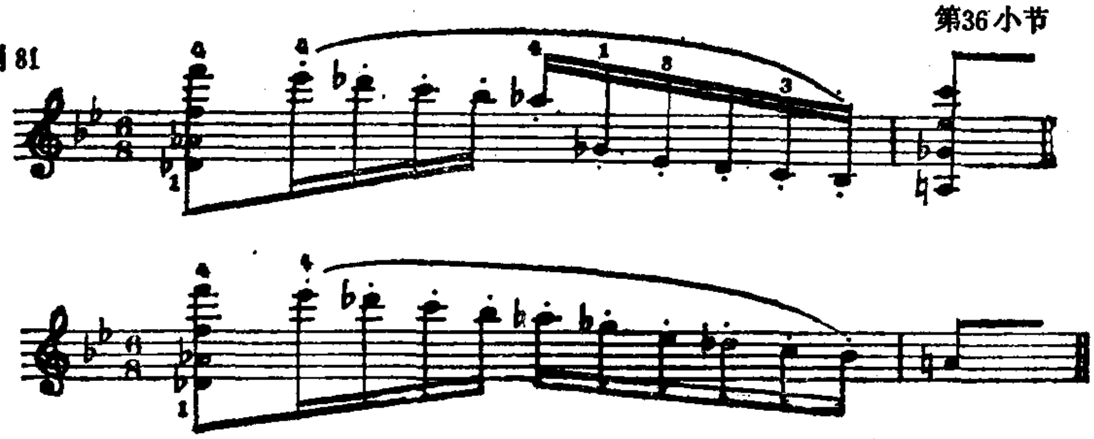
还有第 51 小节。

例80b.
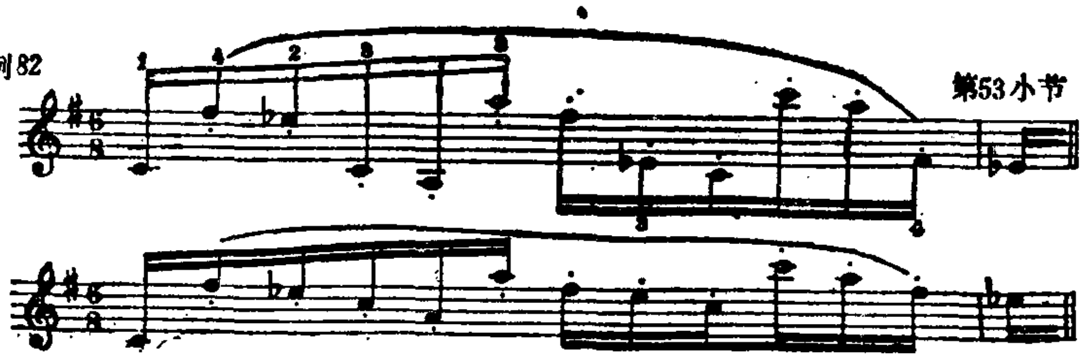


七、有一些散布在不同的八度里或在不同的弦上面的断断续续的进行，实际上是一些音阶式的或琶音式的音列，应当仔细地校准它们的音高。

例81



例82



八、前面我们已经提到对于一首随想曲(第九首)的钢琴伴奏的态度。这种看法在此仍然适用。

无可否认，在某些改编作品的钢琴部分里，确实存在着一些肯定的和有趣的音乐独创性。但是应当承认它们破坏了作品的风格，使之变得沉重，并使人们不能集中注意小提琴部分。不是在任何情况下都需要用伴奏来对小提琴部分加以补充的，何况这首随想曲本身就已经由于充满了各种鲜明的小提琴技术手段而包含了极为丰富的音乐内容了。

第十一随想曲

这首随想曲的引子和结尾一样，是和后面急速的 Presto 部分相对照的。它们在小提琴的表现手段方面的要求也是完全相矛盾的。乐曲的这两个部分虽然在其运动和性格上有着重要的不同，但它们在音响方面都应该极为鲜明和极有个性。

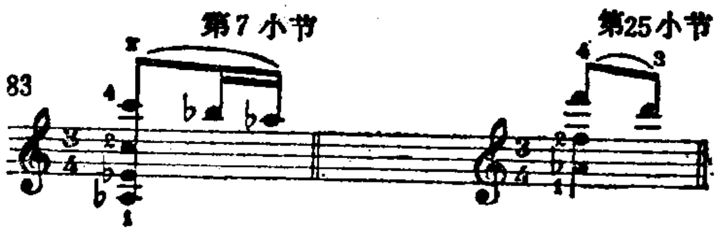
旋律性引子的歌唱性和宽广性、其进行的平稳特点以及丰满的和声伴奏，这些使它比之综合了各种巨大的技术困难的 Presto 部分要更为适合于小提琴的固有性能和它在音响上的可能性。而要演奏 Presto 部分就必须非常熟练地、巧技性地掌握多样和复杂的技术手段。

Andante 在演奏上的平稳，要求与此相适应的很好的和弦连接，并消除和弦交替时出现的冲动。

如果说在经验中，我们只是演奏高声部——旋律的话，那么在这里它将表现得更为鲜明。但同时作为使主题在和声与音响方面都更为充实和丰富的一种手段的和弦，它的作用也更突出了。在旋律进行的同时，必须对其基础——低声部的进行——也给予注意。

颤指(vibrato)有助于旋律的装饰和表现，因之无论是在最困难的手指配合中，还是在单个的、特别是高潮的和弦中也要使它尽可能地保持。

例83



由于在原谱中完全没有作者的力度指示，需要根据演奏者的意图而采用各种不同力度色彩。这种色彩上的不同应当既有助于表现出分布在各个音区的各个声部，又有助于表现旋律的发展。

在乐曲中加入力度时应当避免由此而造成乐句的分割。

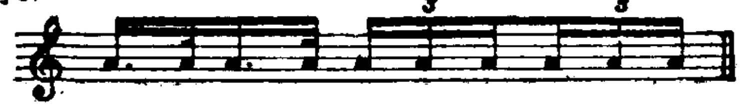
应当这样来理解力度色彩：它们只是作为一种音乐表现手段而绝对不能成为为了克服左手动运中的技术困难而采用的一种“辅助”手段。这类困难引起肌肉的紧张，并使这种紧张转移到右手，而这种相互影响的结果就是声音的用力和紧张。

乐曲中的Presto应当理解为有条件的，是演奏者力所能及的相对的快速。之所以这样要求一方面是为了能最自由地和不紧张地克服两手的巨大技术困难，另一方面，确立一种在任何情况下也不会对那些在拍节上成为对照的音型(四连音和六连音)的精确性和音响造成不利影响的适当的速度。

演奏者应当根据某些片断的困难程度和对它的适应能力而为自己确立一个速度标准，这个标准决定了乐曲的整个基本部分的总速度。

小节中不同音型的配合，使它没有统一的弓法特点。

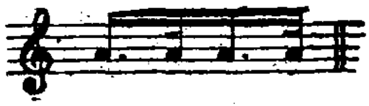
例84



小节前一半的激烈、果断的弓法，到小节的后一半就变成了更为流畅的、一直趋向于下一小节的六连音弓法。

在乐曲中还会遇到这两种音型调动的现象。例如在第32、36、39、44至47以及其他小节。在这些情况下，这两种音型的职能就起了变化，在附点音符的音型中体现了趋向于六连音的力度趋向。

当演奏这种弓法时，

例 85 

不应当过分地缩短附点十六分音符的时值而形成了休止。
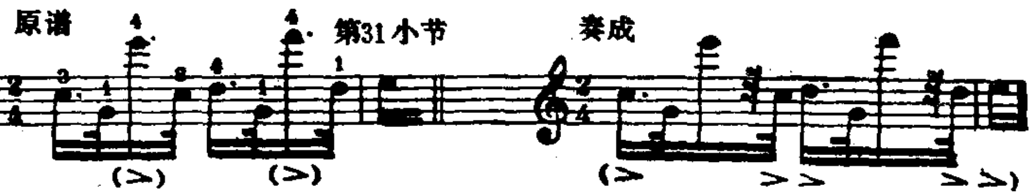
例 86



特别是当主要声部在这些音符上的时候。

只是当果断的弓法和鲜明的力度与减弱的声音或是在性质上更为典雅自然的，要求从容自如的声音相对照时，或者是当由于高音区的声音超过了低声部而形成了错误的重音时，才允许将音符稍加缩短，这时，虽然音符在记谱上是一样的，但可以将不同长短的奏法配合使用。

例 87



当需要偏重高音部时则可以相反，缩短每一组音符中的第一个附点音符，并拉长高音。

演奏第一种音型时，可以有两种弓法：

例 88



a．像谱例上方标记的那样(参见 K. 弗莱什的版本)，从上弓开始，使用分弓；

b．像谱例下方标记的，用下弓开始，每两个音符一弓。

显然演奏者可以根据自己的斟酌而从中选用一种，也可以在某些地方把两种弓法结合起来使用。

例89



在演奏这种音型时，不应当“忽略”三十二分音符的声音。这或者是由于没有分配给它足够的弓子，或者是由于弓子的运动(也就是手的运动)不够果断而造成。对于这个音符，在任何情况下都应给以极大的注意。它要求右手有附加的动作，这种动作形成了一种“摆动”，这种摆动不仅确定了这个音符本身的音响，它还将确定后面的附点十六分音符的音响特点。

在随想曲的整个中段，原谱只是在第66小节上有一个唯一的力度标记P，显然演奏者是不能局限于这样一个简单的力度范围以内的。应当在力度布局上有所变化，这将有助于：

a. 强调出小提琴不同音区的多种不同色彩；

b. 确定某些片断的对比性；

c. 使音乐材料的发展具有逻辑性。

要想实现这样一种布局，就要进行大量的准备工作，使之能在不同的力度，不同的弦上，特别是在跨弦的条件下，掌握这首随想曲的两种基本弓法。

在乐曲中，右手的及时运动和左手手指的配合以及它们的相互影响有着相当重要的意义。这些动作有时是同时的，有时在时间上不一致而成为一种预先准备的方法。这种提前的预备对于左手来说可以使它在把位上的跳进变得更为容易，对右手来说则是在手指作了提前预备的条件下，有利于弓子的不断的运动。

这时决定性的问题是选择合适的指法和一些有预备性质的专门方法。例如：

a．一个手指同时放在两根弦的五度位置上。这可以使我们避免在一个三十二分音符的极短的时间里把手指从一根弦移到另一根弦上，这种快速的移动常常不能保证弓子运动和手指运动二者之间的准确配合。

例90 第29小节

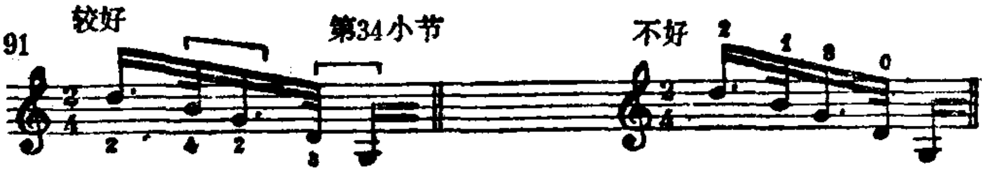


b．选择指法。

在乐曲中选择最合适的指法，是为了尽可能地把远的把位和大的音程统一起来，以及使手指在三十二分音符以前提前进行准备，使三十二分音符和它后面的附点十六分音符的演奏不致于由于在非常短促的空隙中移动手指而受到妨碍。

这种指法使我们有可能避免弓子过多的换弦，以帮助两手运动的配合准确。
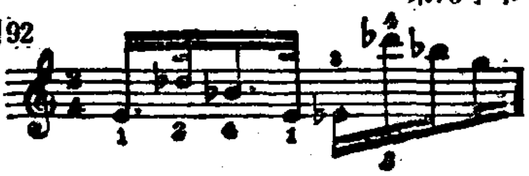
例91 第34小节



在这种情况下，在第二或第三把位上演奏比较合适。这时短音符与长音符在同一根弦上，而在第一把位时，它们大都是分在不同弦上的。

在某个版本上曾提出了下列的指法，使这个地方的演奏变得更复杂。
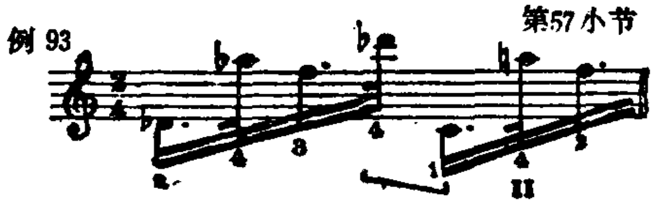
例92 第73小节



其实，如果在第一把位和半把位演奏，就可以消除这个困难。

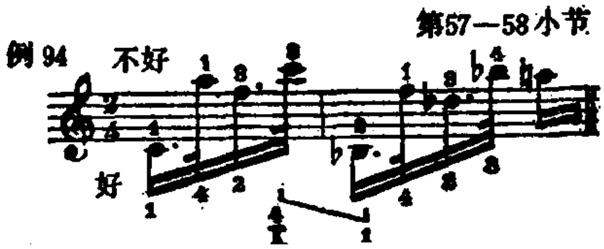


c. 在这样的把位上提前准备手指。
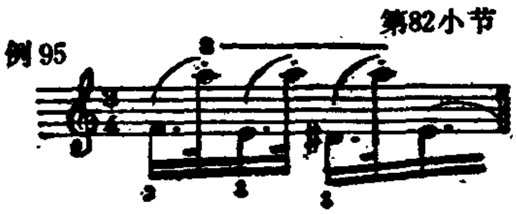


这里，在第四指奏前面的 ♭D 的同时，将第一指提前放到低音的C上，这就使得右手的隔两根弦的跨弦这样一个困难的过程，在手指提前进行预备的条件下，变得像没有手指参与，只在两根空弦上演奏那样自如了。

d. 把位的预备。减少换把或大跳的次数。



这里，为了同样的目的，在C(在高音弦上)和 ♭B(在低音弦)两个音上用谱例下方的第二把位的指法要比谱例上方的第一种指法为好。

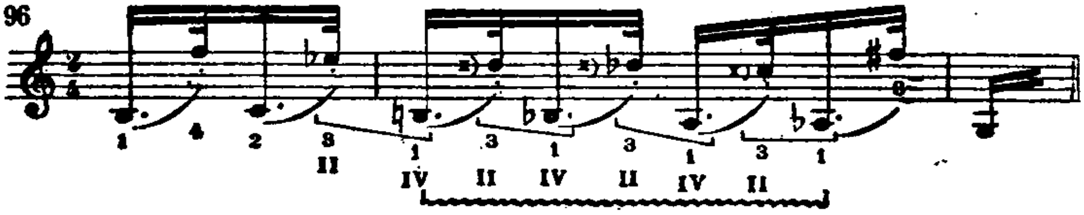
e. 在音符重复时，把手指保留在弦上。



f. 将一组手指准备并保留在弦上，然后使它们及时地一起移动把位。

第83—84小节

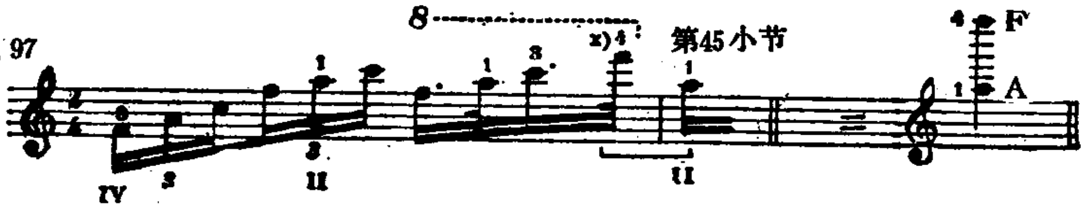
例 96



在这种情况下，一对手指（第一小节最后一个 ♭E 上的第三指和第二小节第一个音符 ♮B 上的第一指）在整个第二小节中都保留在弦上，每次都在三十二分音符之前，在用×记号指出的地方同时移动。

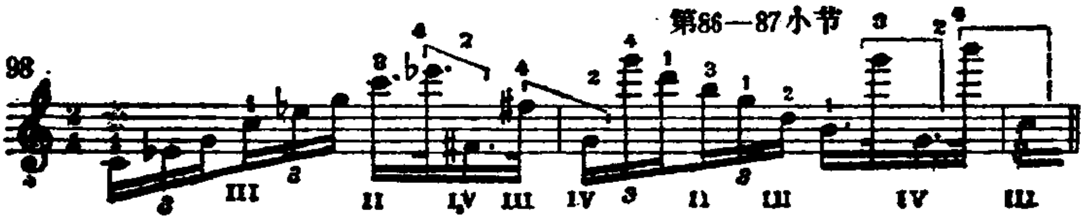
为演奏弓法而作的手指的准备，可能在不同的弦和把位上形成更复杂的音程。

例 97



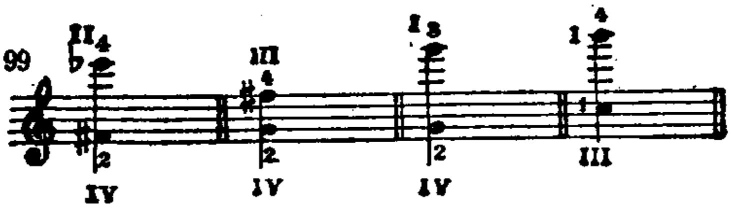
在×记号以前同时放好第一指和第四指。

例 98



在这几小节中，手指的准备形成了下列的音程：

例 99



上述的这些练习，并不要求手指在演奏中必须确实按在弦上，但是应当通过这些练习使手指学会及时地配置在指板上所需要的地方，这样就已经能够使弓子的演奏不受到“落后”的手指的耽误而变得更加容易一些。

不言而喻，这种手指在某个把位上的预备位置的训练，没有左肘的参与是不可能有效的。肘的移动应有助于使整个手处于能保证演奏的音准的最方便的位置，并保证手指能及时和舒适地移动，准确地配合右手动作。

最后这一点可以通过辅助性的把半小节或一小节作为一弓的连弓练习来做到；这时，还可以把附点音符改为均匀的进行。

例100
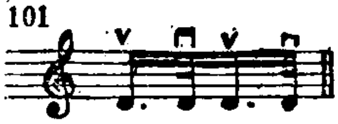


这种方法可以克服和消除两手过份“亲密”的相互影响。在这种过份的影响中，右手在附点奏法中的果断的震动会反映在左手上（在换把和换弦时形成极为激烈的动作），这是不应该出现的。

在乐曲中充份地采用了小提琴的全部音域。由于声部的自由进行而形成了大音程的跳动，时而在一个八度以内，时而展宽到几个八度。在所有这些情况下，都应当鲜明地演奏出两端的——高的，特别是低的——声部进行。低声部对于小提琴家说来是声音稳定性的支柱，并且有着重要的作用。在 Presto 的最后二十个小节中，低音部的主要作用应当特别鲜明地突出。

对于弓子的段落的选择也是一个重要的因素，它决定了弓法的音响以及声音的均匀性，更主要的是影响到力度方面。

一般在用上弓开始时都用弓子的最尖端来演奏。

例 101



但是为了保持声音的自然和均匀，就是在头两个小节（第 29—30 小节）中，也应将弓子稍稍移向中段。因为这时要考虑到所发生的新的条件。例如在第 30 小节，在低的 G，D 弦上要求更大的力量和手的更大幅度的摆动。

在用 P 力度演奏的一些段落中，可以用弓子的最尖端来演奏，使声音自然地减弱，而在那些需要声音更为饱满、鲜明的地方，特别是在有跨弦时，最好移向弓子的中段，这有助于消除右手的过分紧张。

用上弓开始演奏 Presto，也就必然要用不习惯的方式、用上弓来演奏六连音，这就要求通过专门的练习来获得与此相适应的技巧。

第十二随想曲

一、这部随想曲中全篇都有连线，再加上 sempre legato（“完全用连弓”）的指示，这些都证明了旋律进行的平稳以及必须将那些有连线的音连接得非常紧密是这首随想曲的基本特点。这些特点要在双手的动作完全协调的条件下才能做到。

在空弦上检查弓法，并把它和左手手指的动作相对照，可以充分证明由右手来实现节奏的均匀性更为有效。而手指技术的不完善也首先是由于节奏上的严格性不足以及两手动作的综合和协调不良而造成的。而这种综合和协调不良的现象往往是因为双音上手指的困难配合以及手指在指板上的特别宽的位置常使右手

腕关节的严格的、有节奏的摆动受到拖延和破坏而造成的。

为了取得均匀稳定的速度并对此进行检验，建议用分弓——détaché 来练习整个随想曲。或其片断作为一种辅助性训练。

为了对左手技术进行整顿，还可以用双音来代替分散的音程，这种双音几乎在整个乐曲中都可以构成。

例 102 第 1—2 小节



这种方法能保证手指在弦上及时地与右手手腕的有节奏的摆动相适应地作好准备。

二、这首乐曲中的连线所占的拍子数量是不同的，有整拍的 (5、4、3、2、1 拍)，也有不完整拍子的 ($3\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$ 拍等)。

所有各种长度的连线都必须保持音响上的统一。特别是当这样的情况时：例如，当小节中的连线为三拍与一拍的比例时，为了避免短的连线在音响上的显著突出，就要更加注意。只有当在小节的某个拍子上标有重音而要求有意突出的情况下才是例外(第 15、16 小节)。

例 103 第15小节
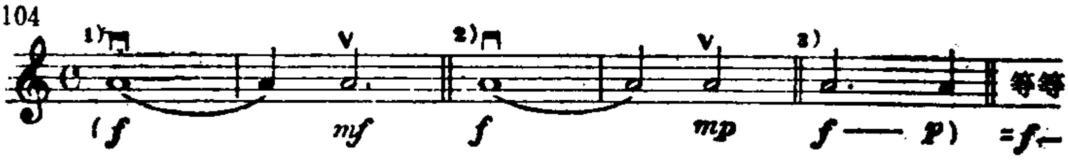


在这类情况下，并不要求演奏者做任何努力来加强第四拍，因为它不可避免地自然会比前面三拍强一些。

在其他的地方，应当通过相应的练习来使演奏在力度方面得到平衡。这种练习能帮助确定：当弓子在弦上动作的速度不均衡

时，其压力的大小究竟如何，以及在其他情况下，如何用不同的力量来处理声音。

例104



括弧中的力度标记，大致地指出了在这个例子中的不同条件下，要想使声音保持一致时右手的压力的相对关系。

这种最简单的练习可以用两根弦上的十六分音符的交替的形式来使之复杂化，就像在曲中那样。

这首随想曲的技术特点的最终任务，就是要解决一个最复杂的音响上的问题：根据不同的音程而在指板和马子之间选择两根弦的共同的发音点。

手指的每一次变动都会使弦有不同程度的缩短，都会在两根弦上形成新的发音条件，对此必须加以适应。这点在第六随想曲中已经谈到。

例如，用一个手指在相邻的两根弦上形成的纯五度，对于弦在指板上的水平没有产生任何变化。但其他的音程就在不同程度上改变了这个水平，特别显著的是在十度等宽音程上。当我们像这首随想曲中所写的那样，不是同时发两个音的话，十度在声音上不满意的原因是由于这时弓子在弦上的接触点应当位于指板和马子之间的不同的地方。对于十度的低音来说，其最鲜明的发音点比较接近于指板，而同时高音则要求弓子稍向马子移近。

当十度作快速的交替时，自然就不可能将弓子在弦上不停地移动位置，因之，就必须在马子和指板之间确定一个适中的位置，一个对十度的高音和低音都比较合适的中间的位置。

当音符（实质上是双音）的困难配合出现在中间A、D弦的高

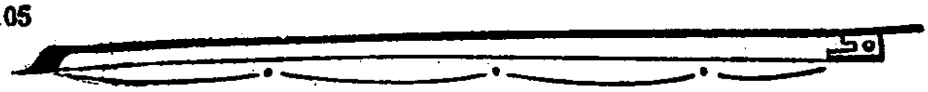
把位音色暗淡的音区，力度的平衡就有着特殊重要的意义，在这种情况下要求使声音更加锐利。

三、前面已经指出，连线的长度不同就要求相应地采用不同的弓子长度，或者是全部弓子，或者是一部分。如第四小节的前半小节(每一个四分音符一个连线)可以用上半弓演奏，而其余的半小节，由于它处在后面一个包括了两个小节共五拍子的长连线之前，所以要用全弓。

当弓子在弦上进行的过程当中，也要考虑到弓子的分配。在一个全弓演奏四个四分音符时，并不一定要将弓子分为四个相等的部分。因为，当弓子进行到下半弓时，它的声音会比上半弓时更强一些。所以，更正确的是，靠近弓根时用少于四分之一的一段，而逐渐接近于弓尖时，则逐渐扩大弓子的动作。

四、正如本乐曲中那样，在两根弦上演奏 legato 时，根据每一不同情况而将弓子的段落合理地予以分配，这一点有着特殊的意义。

例105



腕关节的摆动动作在弓子的各个部位也是不一样的，靠弓根时最小，在这里不需要很大的摆动就可以从一根弦换到另一根弦。随着弓子逐渐进行到靠近弓尖，摆动的幅度也就逐渐加大。

有时，在演奏弓法(两根弦上的连弓)中，由于手腕动作过小和无力，会造成两根弦上交替出现的双音相混淆的现象。反之，手腕动作幅度过大，也会造成一根弦与另一根弦之间的激烈的分隔，并损害了弓法的连续性，破坏了声部进行的平稳。
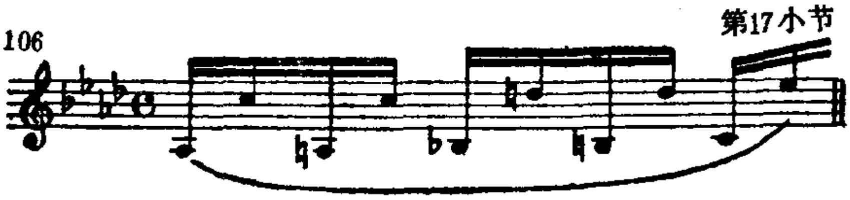
五、保持声部进行。这个原则应当成为演奏者注意的中心。因为正是在这个基础上才使这首随想曲以其音乐的内容而区别于

单纯作为训练材料的那些“为发展手腕”而写的练习曲。

在乐曲中，旋律的进行主要集中于高声部，有时也有两个声部以平行的音程——三度、八度、十度——的进行，另外还有高声部与低声部互相分离的进行以及混合音程的模进式的进行。

也会遇到声部先后变动的情况。

例 106



六、整个乐曲除了有两次指出了基本力度p以及个别音符上的重音外，没有任何其他力度变化。但是，在总的力度布局中加入多样的色彩变化，无疑地会使演奏更有活力。

在这个情况下的p力度应当看作是相对的。它的职能就是要求演奏占整个一小节的连弓弓法时自然形成的音量。如果同样的小节而要求f力度的鲜明的音响时，就要求右手使以附加的压力、改变触弦点等等。

更为鲜明的色彩主要是在乐曲中那些有着较短的连线的地方出现。
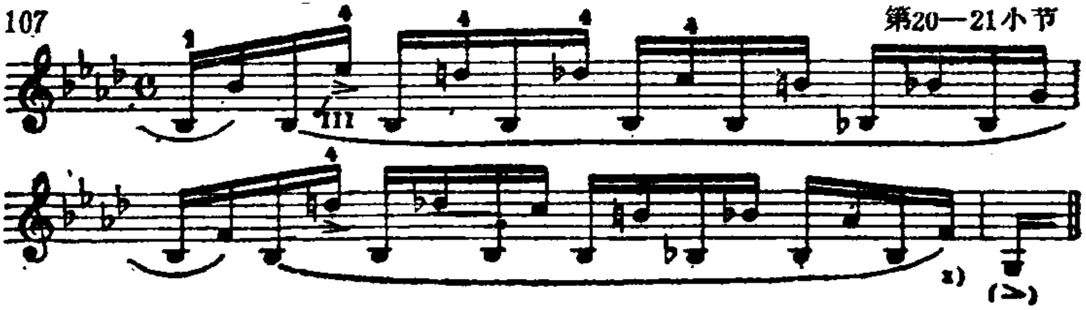
在随想曲的均匀的总的音响背景上，弱拍上个别音或一组音上的重音使乐句带有另一种内容，比原来的更为尖锐或更为缓和。在某些情况下，这些重音连续地，一个接一个地形成一种独特的音响的突出。

为了与乐曲的性格相适应，不应当过份地强调或尖锐地突出某一个音，最好使它稍微拖长，并使它更富有表情。

七、对于那种所谓旋律(或其片断)的转移，我们可以归纳出两种具有代表性的方法。

a. 伴随着旋律的持续音转移到强拍，而旋律则被推到弱拍。

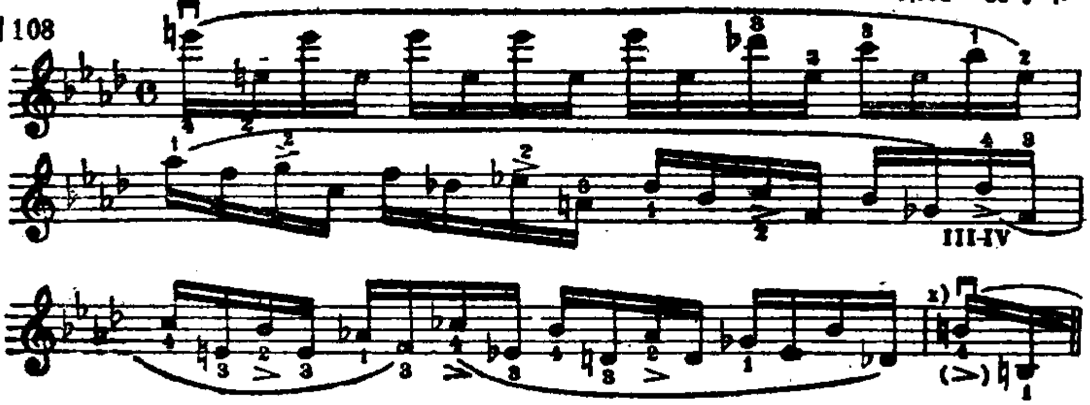
例107　　第20—21小节



在这种情况时，谱子上用tenuto式的重音来强调出旋律的转移，而在旋律的其他音符上则不用重音，以免失去运动的平稳。

b．带有不正规重音的模进式进行代替了旋律的进行。

例108　　第31—33小节



左手在重音处果断的换把动作（见指法）也有助于这种重音的形成。

在列举的这两种例子中都应该加入所谓“修正”的重音，以标志出旋律中受不正规重音影响的终止，并使重音回到一开始的形式和地位。这种“修正”的重音，在以上两种例子的结尾处都已用括号括出，并用×记号加以标明。

八、在乐曲中，左手的基本困难首先是手指在弦上的位置过宽，有时竟超过十度。

并且困难还由于这种情况而更为加重，就是这种手指的展宽，并不是用一般的，比较容易的方法——把第一指向下拉，使
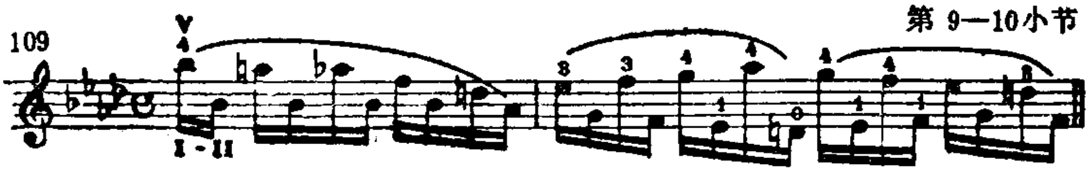
之远离第四指。在乐曲中，这种方法几乎不用，几乎在所有的情况下都是把第四指向上伸张。

在大的音程中减轻困难的办法是使左手及时做好准备，也就是使左肘推向右方。这会尽可能地帮助第四指接近在弦上所要求的位置。

总之，应当使手处于那种提前的位置，这种位置对于那些"容易"的音程和把位来说并不是完全合适的，但它可以使那些实际上是处于很复杂的条件下的动作和伸指变得容易一些。

第二个困难实质上是包括两个手，它们应该以极大的准确性来实现声部的进行，而不带有任何由于手指动作过晚或迟钝而形成的杂音或滑音(glissando)。

例 109



第 9—10小节

在这种情况下就要求有细致的听觉监督，以确定在我们所举的这些例子中以及其他类似情况下经常出现的手指的准备不足的现象，究竟表现在哪个方面（例如：是否出于较弱和落后的第三四指方面）。

第十三随想曲

在教学实践中，一般都把帕加尼尼的随想曲按照其技术难度而分为两个部分。

在第一部分中，包括比较"容易"的第 13—24 课，而更难一些的前面的十二课则要进行得稍晚一些。

这种分割是多少有些勉强的。对于某几首，例如第15、17、24随想曲就未必能断言，它们比之曲集中前一半的某些曲子是否要容易一些。

除此以外，每个小提琴家根据自己的个人条件和专业准备情况，还会发现其他的，自己所固有的技术、风格或其它方面的困难。

在任何情况下，这首第十三随想曲对演奏者的音乐和技术上的准备以及专业修养方面都提出了很高的要求。

在乐曲一开始指出了Allegro速度。这是指乐曲的两个部分的总的速度而言的。但是大部分小提琴家却使这首随想曲的引子部分和基本部分在速度上形成了很大的不同。

似乎在任何一首其他的随想曲中，小提琴家们也没有运用过如此自由的、超出了正常的节奏范围的Rubato，就像在演奏被任意地加在高的三度音上的延长记号以后的那些三度半音下行中出现的那样。

例110



这种夸张的，缺乏正确的逻辑根据的Rubato，在演奏的开始出现了六次，在结尾又出现了三次。它在很大程度上使听众厌烦，并被认为是一种与乐曲的风格不相适应的矫揉造作。
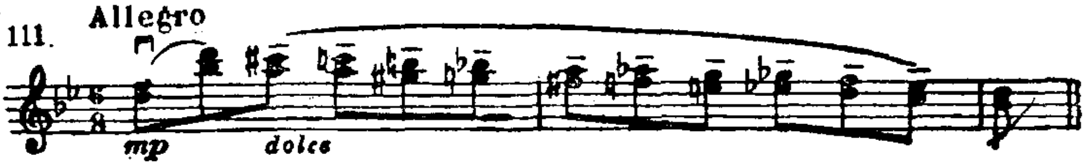
其他作者的练习曲或随想曲的引子，在大部分情况下，都是用较慢的速度，而在性格上与之相对立的基本部分，则与引子相对地用较灵活的速度。但是，当演奏这首随想曲时，常常发生另一种速度的变化，这时，急速运动的是前面的八分音符，而六连音的中央部分则较慢。
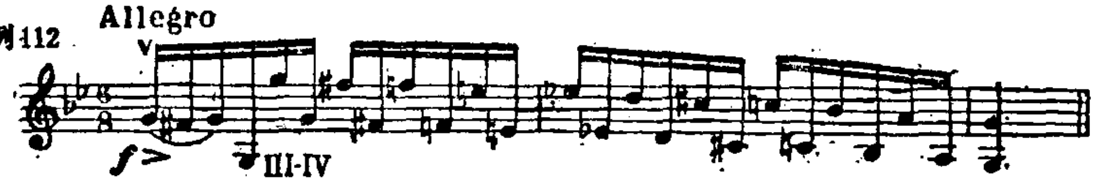
有一种没有完全根据的和在艺术上不见得正确的做法，就是

有的小提琴演奏者完全不按自己的能力，而按照他在前一半为八分音符的进行所确立的速度来演奏后面的十六分音符。

所有这些都不是说在引子部分的演奏中应当完全排除即兴成分，但是，这应当在一个艺术上恰当的范围以内，而不要有多余的夸张和激烈的改变。

可以通过将半音下行的三度音与乐曲第二部分第二、三小节的八度半音下行相对照而得到这样一种“适中的”速度，在这里八度进行的速度没有遭到严重的有意改变，乐曲基本速度也没有破坏。

例111.


例112


在乐曲的演奏速度上取得一致的同时，突出两个相对照部分的对比性也是很必要的。

乐曲的引子部分带有 dolce（柔和）的标记，与此相适应地采用了柔和的，没有激烈的冲动的 portato 弓法⁀。

引子后一半的结构特别新颖和有对比性。它是在不同音域的两个和三个八分音符的相互对立。这种独特的对话连续出现五次，每次都用重音强调出上面标有重音点的更为尖锐一些的三度音弓法。然后又再一次回到用 portato 弓法的三度半音下行。

在整个引子中，在统一的 p 背景上，只是在两个结尾和弦的各自的中间处才标出了 f。当然，在这样一个总的力度范围以内，

是允许更广泛地采用多种力度手段的。

对于乐曲中央部分的特点，首先应注意到它的 f 力度。它决定了这一部分和引子部分在力度上的尖锐对比。与此相适应地在八分音符的弱起小节上采用了 marcato 弓法。

同时也应该指出克莱斯勒的版本中不恰当之处。它改变了作者的原谱，甚至其内容。在所有带有连线的三个十六分音符的第一个音符上加上了颤音。

例 113
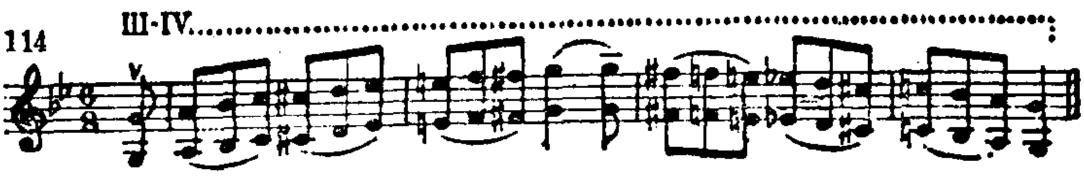


用颤音给乐谱增加这么多的装饰没有任何艺术上的必要性，因为，这种效果帕加尼尼本人已经预见到并且采用了，但那是在第 20 首。因为第二十随想曲由于它的风格雅致更适合于采用颤音，这会使它更加活跃和更为优美。而对现在这个多少带有严峻风格的中段来说，颤音是不适宜的。

在随想曲的这一部分中，八度占有很重要的地位。它在这里不是采用一般的合在一起的两个音，而是用分开的，从上方音开始的方法。这种句法上的特点，再加上用上弓从八度的上方音开始的 détaché 弓法，就提出了小指积极活动的必要性。小指在这里变成了主要的和主动的，为了使它成为演奏的支柱的因素，就需要通过专门的训练来予以加强。

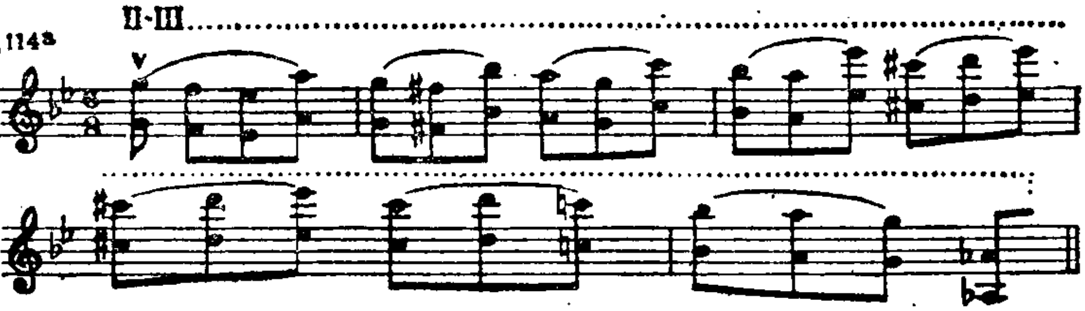
在这种训练中应当包括这样一些练习：

a. 双音的八度

114
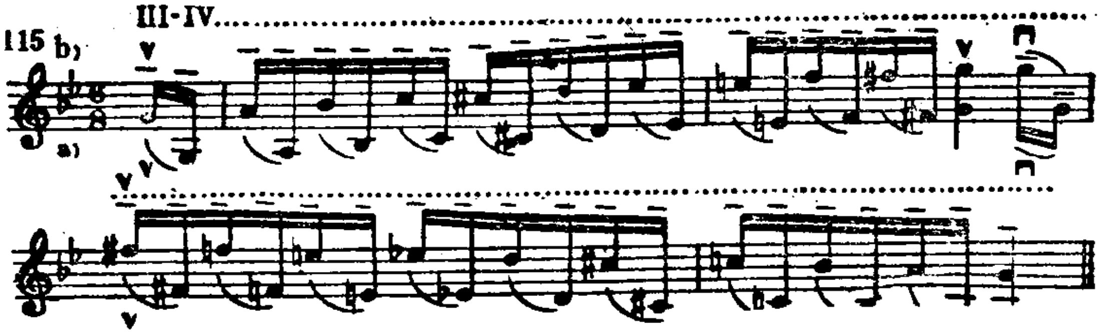


例114a
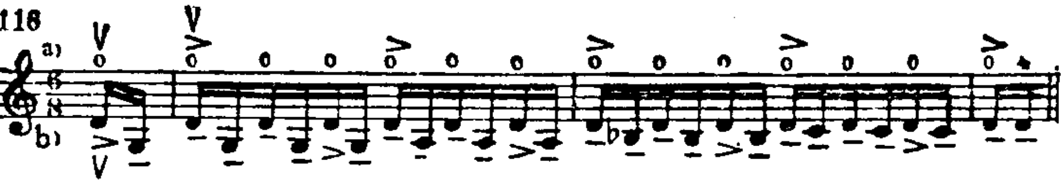


b．“碎的”、分散的八度。从上方高音开始，先是两个音一个连弓，然后用détaché 弓法。

例115
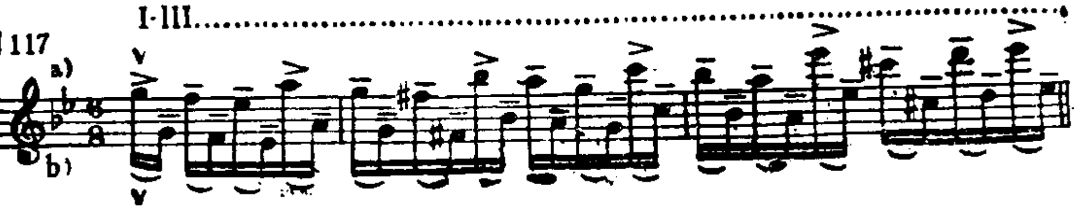


在用détaché 弓法练习八度以前，建议先从简单的例子开始。先在强拍上加重音，然后再加在小节的弱拍上。

例116



例117



这些练习可以移到别的弦上去。那种不正规的重音可以用右手在高音弦上的有力的摆动以及同时左手在有重音的音符上以急速的换把动作来做到。通过这样两方面的影响就能取得应有的

效果。

在六连音中，弓子从一根弦换到另一根弦是通过不同的方法来做到的。——根据力度、弓子的部位以及其他条件的不同而分别采用腕、小臂或整个手。

例如：在p力度，当在两根弦上轮流演奏时，腕关节的摆动是不大的，在渐强中逐渐增大，在f时达到最大。这时整个右臂也要逐步增加活动，因为要实现声音的加强，仅仅依靠手腕是困难的，这会造成手的显著紧张。为了消除这种紧张，自然就应当加入臂和上臂部分的动作。

同一种力度的演奏过程中，也要求在某些地方有依据地使用力度变化。例如：乐曲中f力度的八度下行就应当带有渐强，这样可以避免这个进行在结尾时出现音响的力度普遍下降的现象。

为了表现出被f力度所强调了的marcato弓法所具有的特有性格，演奏者应该采用手臂的更有力的动作，而在上半弓跨弦时，这个动作还要进一步加宽。
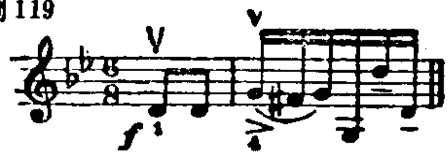
例118



当弓子由上半弓移向中弓时，可以将这种摆动略加节制。因为这时由于弓子的接近重心，这种摆动（换弦动作）更易于做到了。在p时，象已经讲过的那样，在相邻的两根弦上演奏，只要去依靠手掌的帮助即可(在中弓)。手臂除了肘部用来少许保持均衡的动作以外，整个保持平静。

在右手的练习中，应当有这样的弓法练习：

例119　　第17—18小节



在演奏这种方法时会看到拍节上的困难，就是由于突出了在有连线的三个十六分音符后面的第四个十六分符，往往使另一种形式的六连音偷换了原来的三拍子的结构。在这个音符上形成的重音把六连音划分成了两个三连音，这是不对的。

例120



有意地把重音移到第三或第五个十六分音符上有助于消除这种缺点。
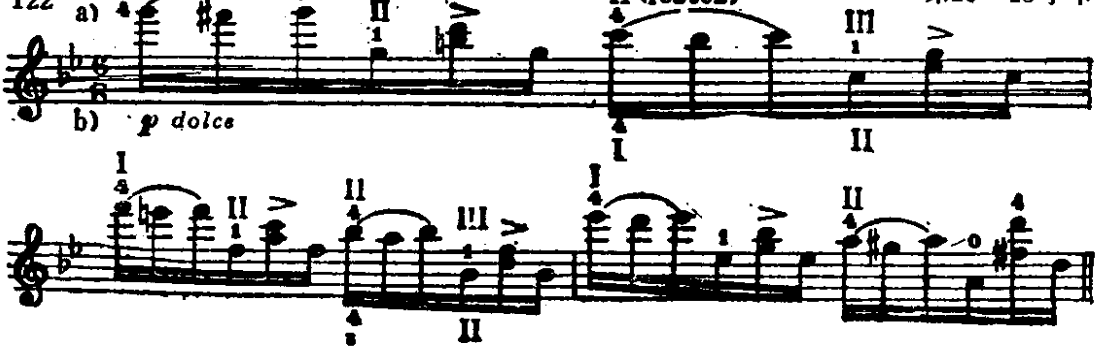
例121



为了掌握左手的运动，建议采用八度的大音程跳进的补充练习，以达到六连音中八度变换和右手动作的准确配合。

第26—28小节六连音的指法可以有两种：

例122　　第26—28小节



第一种情况（a）：手可以在整个小节中保持在一个把位上。另一种情况（b）的指法，要求每一小节后一半换把，先将手换到第二把位，第二次又换到第一把位。

对于十度，建议使用一般的指法——第一指和第四指。这样，右手在相邻的弦上的动作比另一种指法（原谱上的）所用的跨弦动作要方便些。

第十四随想曲

在最近的版本中，在一开始记有 Moderato（中庸的）的术语以外，又加上了“进行曲速度”。

事实上、曲调进行的果断的性格，大调的优势、对铜管音响的模仿——这些手段和其他表现手段一样，是帕加尼尼在自己的作品中不止一次地采用过的。他在不同的条件下，使小提琴具有不同乐器（小号、长笛、圆号等）的音色特点。这些音色在随想曲的壮严激昂的内容中加进了清晰，匀整的步伐声。

与此相适应地也就确定了弓法的特点：模仿管乐器的发音和音响。

大量的和弦技术，对这首随想曲的演奏提出了一系列专门的任务。

a．把手指成组地放在弦上。

b．几根弦的同时发音。

c．与弓子压力以及导音的作用有关的音程特点。

d．在一个、两个或更多的小节中，与动机的力度发展相符合，并一直趋向于高潮的音响的总的连接和发展。

第一个条件——将一组手指同时放在几根弦上——的重要性

在第一、第七和其他几首随想曲中都不止一次地谈过。这里，当有着短促的和弦，并且在小节的交替处有快速的和弦变换的情况下，这个法则以及与此相适应的方法就有着特殊的意义，它可以为弓子的有节奏的运动消除障碍。

用弓子来检查三根弦上的和弦音准时，可以将手指同时保留在三根弦上，顺序地先在两根低音弦上发音，然后在两根高音弦上发音。

三声部和弦的声音的“同时性”，在需要清晰地突出低音部时，是通过将弓子的压力主要放在两根低音弦上而取得的。这时，那根高音弦不用任何附加的力量而把弓子“摇动”到它上面，使他的声音与和弦总的音响结合到一起。这时，由于低音部的声音的保持而使和弦更为饱满。
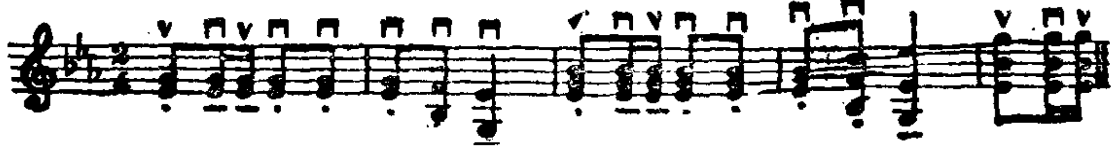
在其他情况下，和弦音响的同时性、像我们以前就指出过的那样，是靠把弓子的压力主要放在较突出的中央的弦上，将其高度降至与两边的弦相同的水平而取得的。

如果把弓子移向琴弦靠近指板的更软的部分，那就更容易做到这一点。但不应超过指板和马子之间的这个发音段落。

作为例外的，在有较长的和弦(第 4 、6 小节的四分音符) 和四根弦的和弦 (在第 32 小节) 时。这就很难在所有的弦上都同时保持住声音，因之，声音的支持应移到较高的弦上去而形成“碎的”和弦。

在乐曲中可以采用三种不同的弓法。下边是 k. 弗莱什版本中的弓法。

例 123　　K. 弗莱什版　　第 1—5 小节



小节的开始是上弓，显然这是为了避免缩短第二小节的四分音符，它应当奏满其全部时值。为了做到这一点，就使弓子交替地在这个和弦(四分音符)时向下(⊓)，而在下一小节的八分音符时向上(V)。
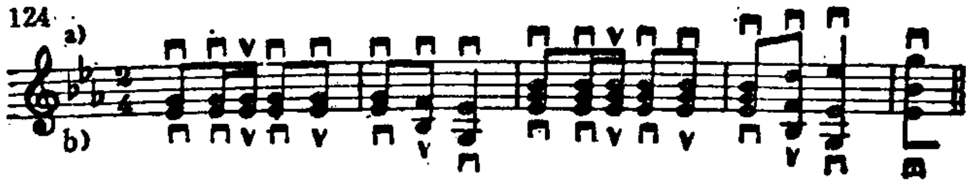
但是，当这个八分音符的弓法做这样的处理时，不应当形成象碎的和弦那样的琶音型的演奏，这会使它和后面的其他八分音符形成过于显著的差别。

为了在按照弗莱什的弓法演奏时，和弦的性格更为统一，应当用上弓来练习演奏和弦，使之尽可能地保持和弦中所有音符的同时性。

也可以用另外的弓法排列。

例 124

其他版本



演奏者可以根据自己的考虑选用其中的一种。或者用在整个随想曲中，或者根据不同的音区(把位)或其他不同的音响条件而与其他弓法交替使用。

关于演奏的音准方面，必须首先考虑到这样一些特点。

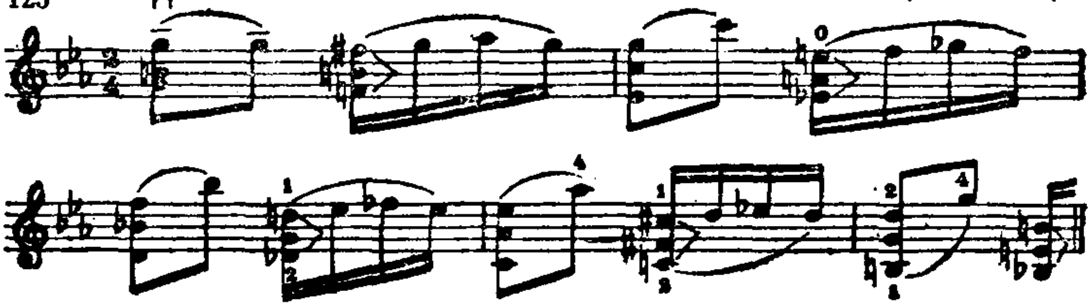
例如：在第 3 和第 11 小节，当第四指向上伸张时，会使其他手指向自己靠近，这会造成声音的变高。

导音的倾向性要求将它和主音更为接近，也就是有意使两端声部的不协调更为尖锐。

要使模进具有更为歌唱性的特点，就不应该过分夸张地演奏和弦，这常常是由于过分地想把和弦的各个声部溶合到一起而造成的。

在演奏和弦时加强弓子在弦上的压力，会引起音和音之间的

例 125 第13—17小节



音程配合不够干净的现象。在这种情况下，仅仅依靠改正手指的位置来消除在很短的八分音符里出现的不良的音准是根本没有效果的。

为了避免这种生硬的发音，应当注意到所需要的弓子压力不应超出正常的范围，也不应当破坏音准。其实这时不应当有意加大弓子压力而应当加大它们在弦上运行的长度。

对于这种手的向下↓的压力，应当代之以附加的果断的横向→运动，甚至(当演奏短的和弦时)是手向上的倾向，好象从弦上跳开一样。

当演奏三个小节(第 23 至 26 小节) 和四个小节 (第 28 到 32 小节)的、由 p 到 ff 的渐强时，也应当采用同样的原则。

在第 32 小节，也可以使动作稍为加宽，以造成声音加强的印象。

在大部分情况下，在一连串的和弦中，不要采用一个个零散的、好象是为每一个单独的和弦而单独使用的力量，需要的是按照一个或两个小节中的一系列和弦，用一个总的摆动来使它们的连接更为密切。

用手在两个十六分音符上的有力和宽广的摆动来取得动作的惯性，这可以有助于演奏的自如，并使和弦音响饱满。

关于演奏的力度和句法方面，应当注意这样一些细节的作用:

a. 当同样的音符与和弦交替时，应保持其音响的平衡；

b. 应当消除由于经常强调每一小节开始的重音而造成的演奏的单调，为此，应当注意按每两小节或更多的小节而划分的乐句规模(象已指出的第 23—26 小节和第 28—32 小节)；

c. 把弓子的压力指向相应的弦，以突出低音部（第 30—31 小节），或两端声部的平行运动(第 5—6 小节）和反向运动（第 4 小节)。
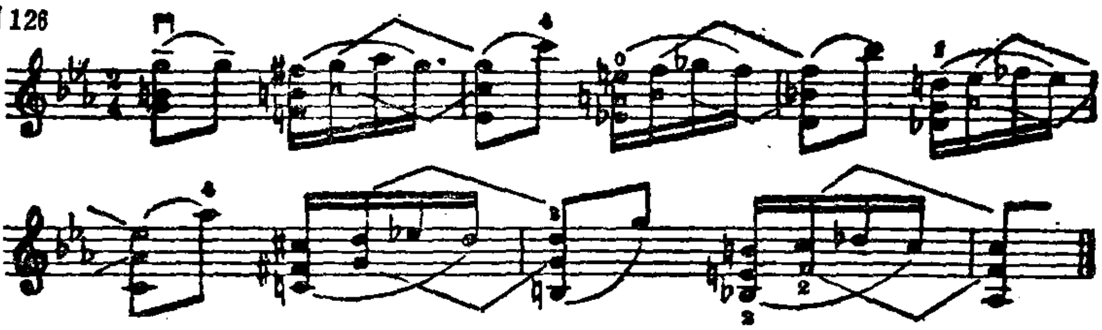
随想曲中各段的对比性还表现在打击般的单个和弦（好象铜管乐器的声音)与平稳地连接的声音之间的对比。

在一组连续的十六分音符当中出现的和弦，不应该像一连串的单个的和弦那样加以强调。为了使这样的和弦变得柔和，当演奏较高的那根弦上的四个连音音符时，不应当使弓子远离较低的弦，也不要在演奏下一个和弦时，使弓子过分地“摆动”到低音弦上去。应当力求做到减少两侧的两根弦之间的距离，以便于弓子演奏和弦。

弦，特别是两侧的弦的圆柱形，使我们有可能这样减少右手的摆动。

在手指技术方面应当指出，在模进式的进行中(第 13—17 小节)，将它们同时放在两根弦上的纯五度位置上是合理的，这能保证下一小节的和弦成为有准备的。

例 126



在第 22 小节的 F 音上，将手指按照和弦的位置预先做好准

备，这会使下一拍的和弦演奏起来容易些。

例127 a.



在F音上面的左手第三指向第七把位移动(移高半把)时，要注意事先在第六把位时就将第一第二指与(在F音上的)第三指接近，好象已经形成一个和弦一样。

例127



然后再将已准备好的整个一组手指移到第七把位。

第十五随想曲

速度——适中的。

乐曲的各部分在性格上尖锐地不同，但是要用一致的运动把它们统一起来，因之，不应当把随想曲的前一半看作是一个比后一半更慢的引子部分。

歌唱性的第一主题应使用柔软的弓法，近似于 portato。作为这种弓法的特点，是要适当地强调音符长度的一致。小节强拍上的附点八分音符，作为在旋律中最有表现性的音符，应当坚持其全部时值。

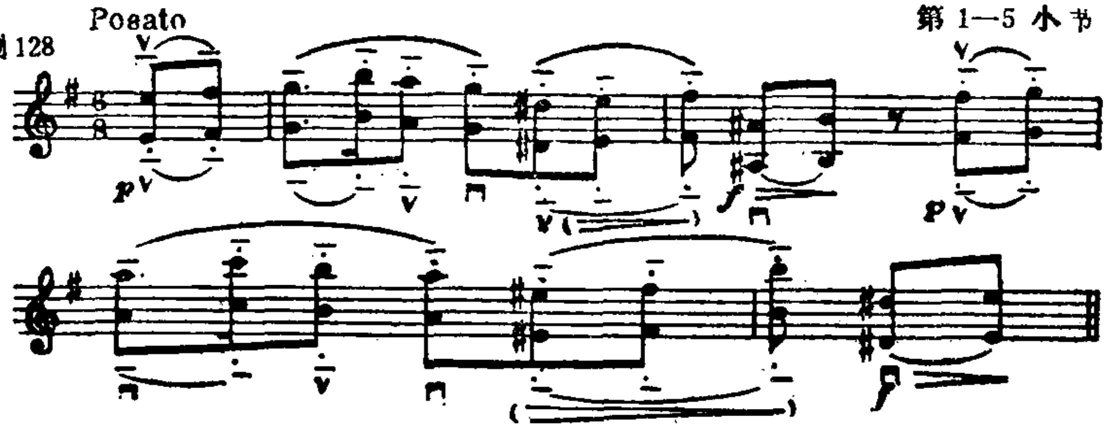
演奏这种弓法要求清晰的丰富的表现性。但或者是由于对各个音的过分地强调和分开，更正确说是分割，或者是由于过分地夸张其柔和，把 portato 弓法变成了连弓，而使它经常遭到破坏。

与横线下面加点这种弓法，决定了它的演奏方法是在某种程度上适当地强调其 détaché，同时，点（缩短音符）和线的配合又意味着它应有一定的长度。

这种“图表式”的说明，完全不足以确定音符在缩短的同时又要保持一定时值的尺度究竟如何掌握。最好是把这种弓法理解为一系列轻轻加有重音并且马上消失的、但又不中断的（没有休止的）音符的连接。

并不是经常能做到使弓子向上和向下两个不同方向的演奏都具有同样的性格，因此，应当力求保持声音的一致。在下面所举的这个例子中，提出了另外一种弓法来代替原来的弓法。这种弓法是从第 6、7 小节移过来的，它使中间的两个单个的八分音符用上半弓来演奏。

例128　Posato　第 1—5 小节



主题中的十六分音符不应当过分地分割（好象使之和附点八分音符孤立无关）和缩短，使之成为三十二分音符。

第一主题在力度布局上的特点是用 p 来演奏，而最后结尾的两个八度则用与之形成尖锐对比的 f 来结束。

在最初两个弱拍起的、有着宽广的旋律进行的双小节（一共四小节）以后，伴随着两次 f 的果断的侵入，逐渐在渐弱中消失。这个渐弱在乐句的最后又一次被威严的 f 力度突然打断。这种力

度色彩在后面的那些主题的变奏中一直保留着。

在这里，主题的变奏不需要专门的加速，因为帕加尼尼已经采用了三十二分音符作为一种拍节手段来增加（八分音符、十六分音符、三十二分音符）其速度。因之，演奏者附加的努力只会造成过分的忙乱，并使旋律的陈述失去其平稳。

变奏的主题基本上应该保持自己一开始时的歌唱的性格和进行。变奏应当被理解为旋律用另一种手段的再现。这种手段使它更为轻巧、自如和精致。

把三个音符连在一起有助于保持旋律的歌唱性，同时应将第四个三十二分音符略为尖锐，但不应当使它过分地突出。

例129



这种弓法应当在更容易一些的材料中来掌握，以做到使连在一起的音符在节奏上均整、流畅和连续。

为了取得三十二分音符的均整，应当用 détaché 弓法对之进行检验。

这种弓法最好在中弓演奏，这时，单独的三十二分音符是用弓子轻轻从弦上跳起的 spiccato 来奏出。弓子从弦上离开是在这个三十二分音符之后而不是在它之前。

例130



例131



用上半弓演奏这种弓法是不太适合的，因为这会使第四个三

十二分音符变得沉重，并给它加上了一个过大的重音，超过了它后面的三十二分音符上面的重音。

例132



此外，采用弓子的这一部分也就失去了在乐句的结尾实现f的可能。因为要做到这个f，依靠这样有限的一部份弓子是太不够了。为了企图“蓄足”弓子的较长的一段，又不可避免地要使两个有连线的八分音符前面的最后一个三十二分音符尖锐地突出。

在旋律——无论是基本形式或某个变奏——中定期重复，以及那些f力度的突然出现，都不应该借助渐强来做为预备。

为此，在例128中，在括弧内注明了渐弱。

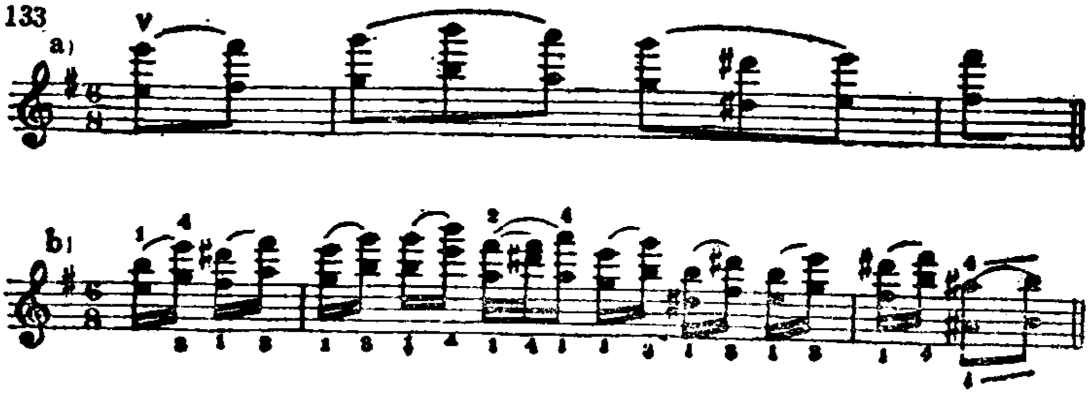
总的来说，力度的突然变换是乐曲的这部分所固有的特点和一种独特的手法。它应当尽可能鲜明地加以表现。

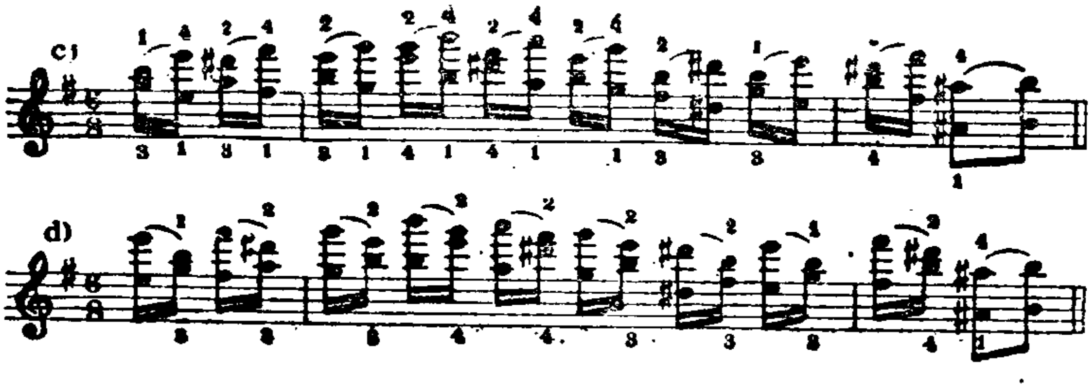
在主题的变奏中，旋律的音程基础是由八度组成的。同时，在其和声的伴奏中，加入了其他的音程——大小三度和六度、纯四度和增四度、纯五度和减五度。这些音程使所有变奏的演奏在音准上变得特别复杂。

为了在非常不利于左手和手指（在高把位上）的条件下，取得极为肯定的音准，要求对上面所列举的那些音程给以敏锐的听觉监督。这些音程也是各种专门的辅助练习的基本材料。

练习举例：

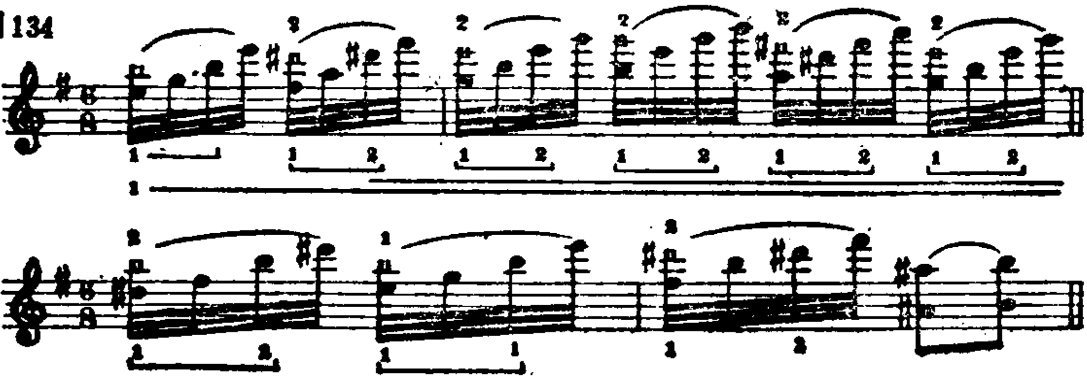
例133





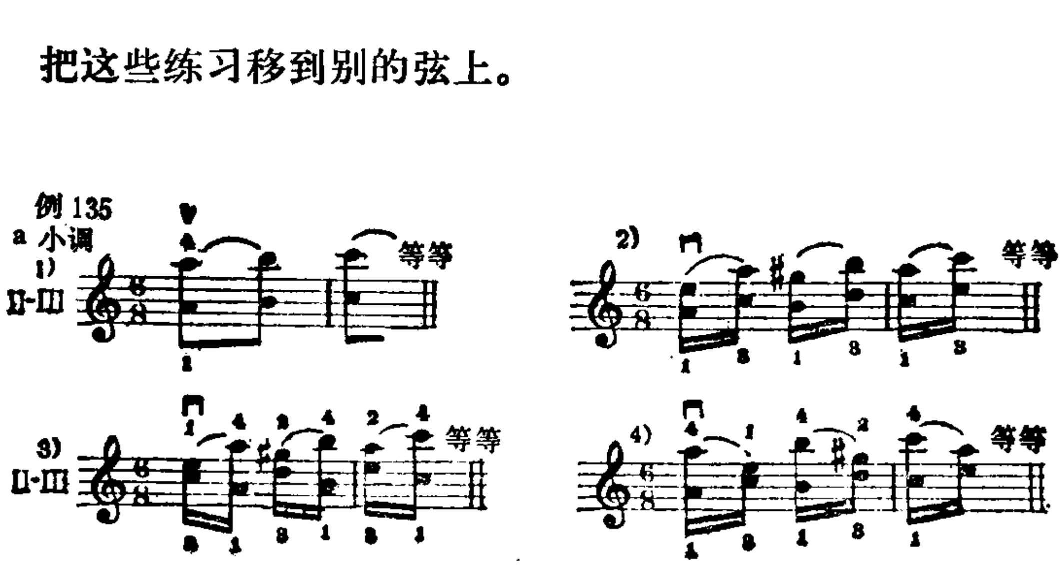
其次，在小节的最后一个八分音符位置处，将两个手指同时放到弦上，并在保留这两个手指的情况下演奏下去。

例134
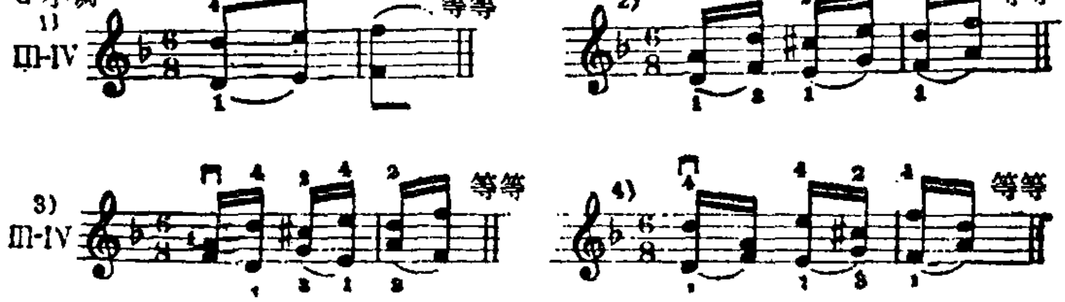


把这些练习移到别的弦上。

例135
a 小调



例136

d小调



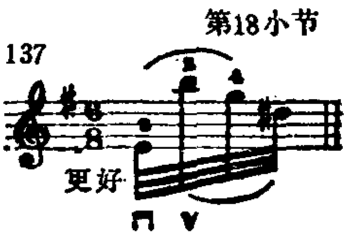
为了使这个变奏的演奏达到非常自如，最好把乐曲中从第9到第15小节整个一段移到A弦和D弦，然后再移到D弦和G弦。这种方法特别能够使后面的第13、14和15小节在E弦和A弦上高把位的演奏变得容易。

第十六小节的三十二分音符一般都由于左手在大的音程中远距离的把位跳动而破坏了其平稳。

在有意缩短指板距离的情况下，就有可能使左手在两个极端的把位之间的激烈的移动变得柔和。办法是左臂尽可能地选择一个中间的，在两个远离的把位之间的过渡的位置。这样，当手向上或回到原来的把位时就可以使左肘的向右或向左的动作减少到最低限度。这样就可以把固定在指板上两个极端的点上的手解放出来。

在第18小节的第一个八分音符位置上，我们提出这样一种弓法(谱例下方)，它可以使E弦和G弦的连接更容易。

例137



正象一开始说的那样，这首随想曲的后一半在性格上和前一半成为尖锐的对比，应当用相应的手段将它表现出来。

前面已经相当肯定地指出了，在演奏主题及其变奏时，应很好地保持其平稳和歌唱性。而在这里，重要的是采用精确、果断的弓法使整个这一段都获得光辉和鲜明的声音。
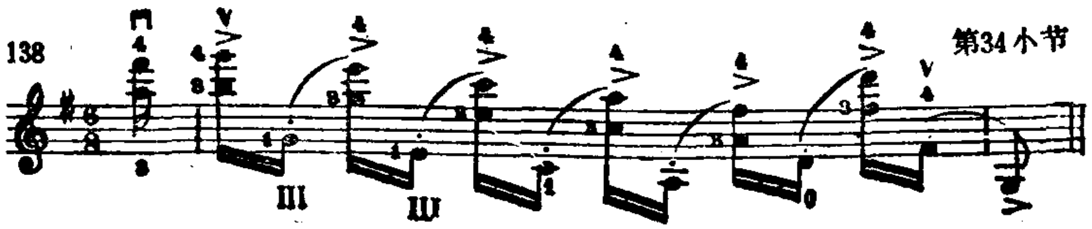
这样就要求第 20—23 小节和后面第 28—31 小节的 staccato 和 détaché 弓法在力度上的平衡。

后面第 24，25 和 26 小节声部的呼应，由于两种在表现性能上不同的弓法而显得更为多变，一种是三十二音符上的尖锐而精确的 staccato，另一种是加重的，同时又加长的十六分音符上的 marcato。

声部对立的高潮和 marcato 弓法的扩大是在第 26 小节和后面的第 34 小节(三度、六度与低音部的交替)。

第 34 小节可以用下面的弓法与指法。

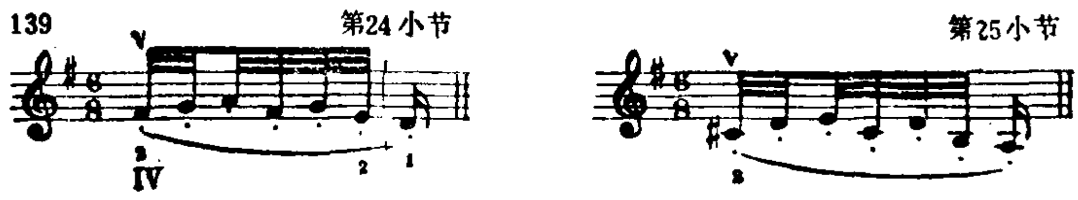
例 138



第 27 小节的休止(两个八分音符)常常不能坚持，第 35 和 36 小节需要用鲜明的力度和弓法上的对比来表现出其特点。

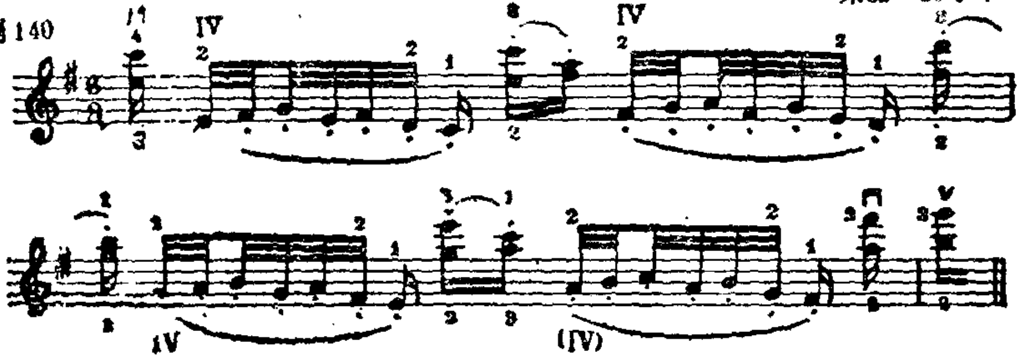
在第 24、25 和第 32、33 小节，提出了不同的指法，这是根据在 G 弦上进行的低音部的需要，并且是为了加强两个极端的音区(在两边的弦上)的对比。

例 139



第32—33小节

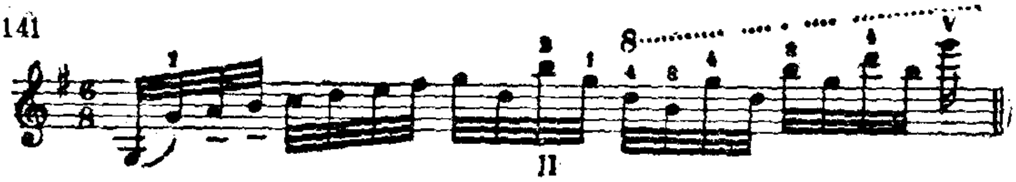
例140



第 21 和 23 小节的琶音进行中，第四个八分音符位置上的第一个音符(D)要用四指来代替一指，以减少五度时弓子换到 A 弦上去的多余的动作。

第21小节

例141



在这些琶音中，为了防止先现音式的或滑音式的杂音，应当在换把时保证手指和弓子运动的准确配合。

第 十 六 随 想 曲

关于这首随想曲，本书作者在其《小提琴的节奏训练》一书中曾写道：

“如果作曲家把这首乐曲用寻常的练习曲风格——十六分音符平稳地交替——来写，把那些对于 presto 速度来说是多得异乎寻常的重音拿掉的话，那么，这首乐曲便不会具有这样巧技性的难度。而这种难度正是帕加尼尼的随想曲风格的典型特征。作者使用了大量的重音，并使这些音获得了某种特殊的色彩，这些有

重音的音和其他的音组成了一个不可分割的整体，使这首随想曲获得了真正的巧技性的意义。”

“为了用乐曲原有的“飞翔”似的风格来演奏这首随想曲，仅仅掌握了左手技术、帕加尼尼弓法、跨弦以及其他有关的各种技巧是不够的。这里除了上述各种因素外，最主要的是对重音演奏技术的掌握，必须把重音不只是作为一种学生气的方法，而是作为一种真正的艺术手法来加以掌握。”

乐曲中的速度标记 presto 并不是要故意地夸张运动的快速和形式主义地追求速度，它是要求声音精确地交替发音。

要注意到将会在乐曲中碰到的一系列困难，如突出个别音符以明确声部进行、跨弦等等。由于速度过快会引起声音紧张，造成无法克服的上述困难，并因此而造成速度的被迫拖延。所以应当预先经过考虑，并按照一个比较稳的、统一的速度，来达到自如地演奏这首随想曲的地步。

对于重音来说，这样的速度更是特别重要。适当的速度能使人们领会到这些重音作为一种独特和感人的艺术手段的表现性意义。

这种适当的运动速度的标准自然不可能是机械的。它不能是一种强制的、必须的，对所有的演奏来说其速度唯一的依据只能是以拍节机上的数字来确定。

作曲家在这首随想曲中所采用的多种多样的重音，其特点不仅在于其数量，而且还在于其具有各种不同的特性。

这些重音可能是尖锐的、“打击式”的、有力和鲜明的，而有时又与此相反，是柔和的和延绵的，并且是比较弱的。它们奇妙地使乐曲的旋律结构变得五光十色，它们在不同的时间突然侵入，并且出现在四个十六分音符的任意一个音符上面。

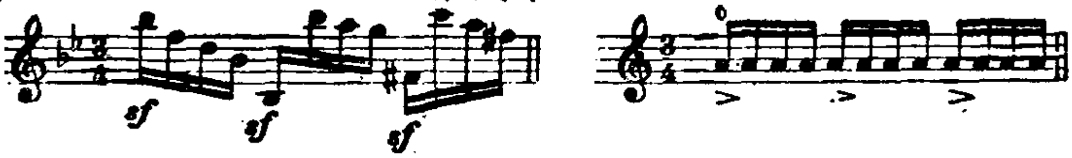
一般在那种带有学生气的演奏中，由于缺乏其鲜明性和音乐

上不够成熟，这些重音都变得暗淡无光，而乐曲也变得平淡，并成为带有一种“平庸的”、不追求很高的艺术意义的、训练用的练习曲性质。

为了解决这样一个基本困难，必须用专门的练习来掌握“重音技术”。这种练习最初是建立在最简单的、甚至是用空弦来演奏的形式上。这是为了使演奏者的注意力不致于分散并集中在右手的单独的活动上。

然后，这种练习可以加入左手手指的动作（一个把位范围内的音阶，然后加上换把，再加上练习曲性质的材料）而逐渐复杂化。也可以把几种变化按照和乐曲中相适应的顺序连接起来。
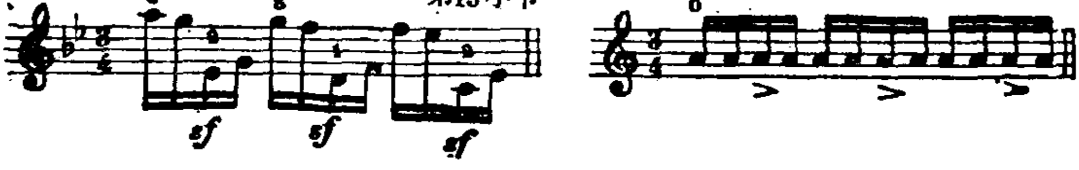
例142a. 第6小节



例142b 第9小节



例142c. 第13小节



例142d. 第15小节



例142e. 第11小节



同样也应当与乐谱中旋律的分布相适应地，在相邻的以及跨一根或两根弦的空弦上进行练习。

在演奏作者要求的重音的同时，还应当对所谓“校正的”重音给予特殊的注意。这种重音在一系列不正规的重音之后使听者回过来接受正常的节奏，恢复原来基本上三拍子节奏的不变的进行。

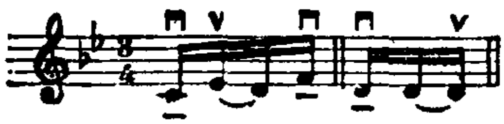
这是用明显地突出和强调小节中强拍的音符来取得的（例如第3、8、11和其他小节）。

为了强调某个或一串音符而又不造成声音的紧张，选择弓子的部位有很大的意义。特别重要的是，要提前使弓子接近于某一个段落，在这个部位上它能更自然地演奏某种特定的弓法，例如跨弦（第6—7、10、12—13和其他小节）。

在第39—40小节，我们会在这些随想曲中第一次遇到一种叫“帕加尼尼式”的弓法。

所指的这种弓法，实质上乃是一种多种节奏的同时的组合，它在四拍子节奏的连续的十六分音符的基础上采用了典型的三拍子结构的弓法（一个单独的音符和两个连音的音符）。

例143



在整个小节内的这种弓法变动，以及由此而产生的，由下弓在单个的音符上奏出的、重复了四次的重音，使三拍子的结构占了优势。

在这样的情况下，演奏者可以根据自己的意见而着重于三拍子或四拍子的结构。但是，比之于乐谱原有的重音来，对这种重音不能加以过分尖锐的突出。
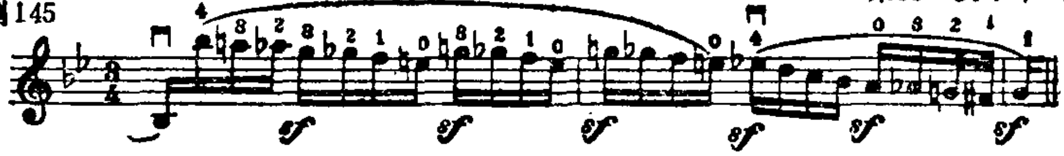
还应当避免由于激烈的换把而形成的无意识的重音和对重音的过分夸张。

例144　　第41小节



乐曲中的重音不仅在换弓时出现，它还出现在占数拍长度的连线的中间。

例145　　第33—34小节



这个例子中的重音应当由对声音的两方面的影响而形成。一方面是在有重音的音符上弓子的更果断的运动，另一方面——在第一小节第二拍上的激烈的半把换把动作以及为强调这个音的重复而作的左手手指的有力的打击。

在第 27—29 小节以后没有重音，但是这种奏法仍然可以只依靠更为柔和地强调一系列成对的连线而做到。

这种内在的重音应当和 smorzando（或 diminuendo）的基本力度相适应。这个基本力度伴随着这三个小节，并引向第 30 小节的 p。

这种弓法还可以用另外一种办法来做到，就是对每一组连线的第二个十六分音符加以刚能觉察的缩短。这样，由于弓子的短时间停顿而形成了休止，它强调出这些成对的连线的连贯性。

这种弓法按其性质来说可以比之为 portato(<------->)弓法。

例146　　第27小节
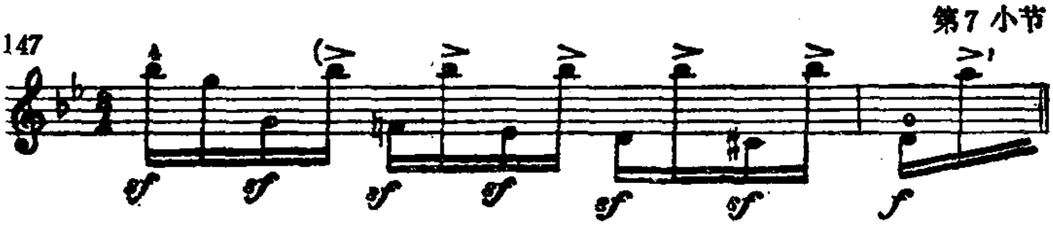


对于演奏的力度方面，应当考虑到下列问题:

a. 在有很长的连线的情况下，力度的布局中不能出现一般常见的力度显著下降的现象，如第 30—34 小节。相反，倒应当在整个都加上了重音的第 35 小节，以前稍稍扩大声音的力度，使之在连弓弓法与 détaché 弓法交替时，不会形成和前面的小节在力度上不相称的力量的“侵入”。这种力度的突变是原谱中没有的，原谱只在后面 D 大调的一段才标有了 f。

b. 在下行的曲调和模进中，应当有自然的渐弱。但也不是永远如此。

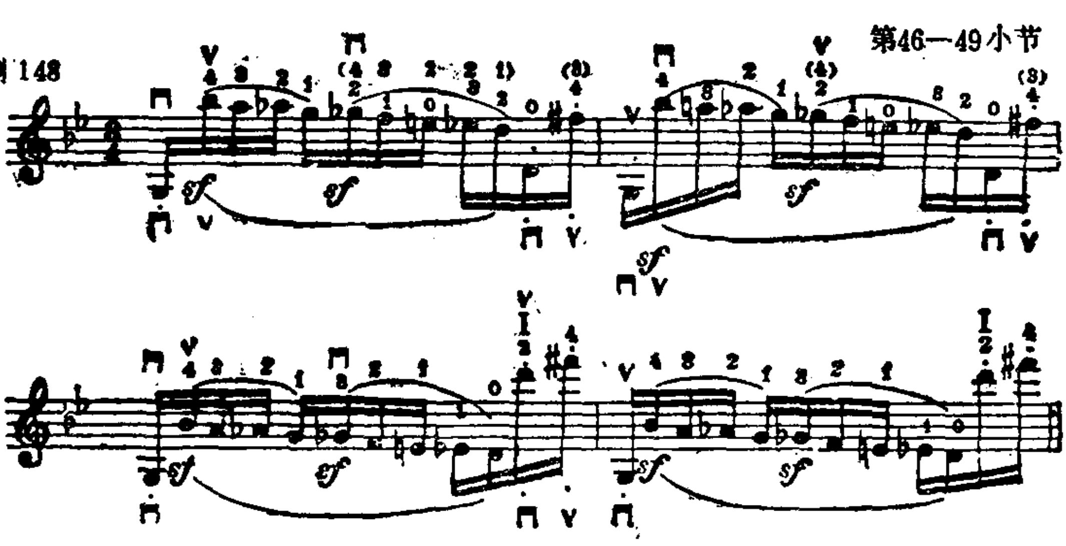
c. 当旋律在低声部进行，并结合着跨弦时，应当用重音突出低声部。不然它将被高声部持续音上的错误的重音所掩盖。

例 147



在第 46—49 小节，为了便于重音乐句的演奏，要更适当地分配弓子的段落并且更好地运用它们，可以根据 sforzato 而改变弓法。

例 148



（谱例中，原作者的弓法记在下方，上方的弓法系本书作者所加。）

第十七随想曲

它不仅是小提琴家所最熟悉的随想曲之一，而且还吸引了其它专业的音乐家的注意。例如李斯特就曾把它改编为钢琴曲。

这首随想曲的特点，就在于它所采用的主题和技术材料的多样性。乐曲的两个组成部分好像是完全独立的，并在内容上有着充分的发展和对比。

具有拖长的和弦和华彩型进行的庄严的引子，最后结束在稳定的属音上，随着就进入了乐曲的第一部分，也是基本的部分——Andante。这一部分的特点是精致的音阶型的，主要是半音型的经过句与匀整的双音进行的结合。

在具有轻快、精致的性格的Andante之后，是更为灵活和快速的八度的C小调部分。它不应被看作是专门的机械的八度练习。在这里，八度具有一种完全不同的意义，这完全是另一种八度技术，它是为了要使整个这一段以加倍的音量来获得极端饱满和鲜明的音响而采用的一种独特的艺术手法。在这一段里，头两小节急速热烈的运动两次以宽广的步伐冲向高潮，然后代之以加重了的模进而落到后面的八度三和弦的两次进行，最后引向了如同开始两小节的快速进行的结尾。

对于演奏的技术手法方面的研究，可以作如下的建议。

在随想曲开始处的和弦，建议先将第四指放在第二把位上，然后将第一指移向第一把位，这可以确定为了求得在整个头三小节中音程的统一时手所应处的位置。

引子中有延长记号的双音和休止，应当尽可能地按照 sostenuto 的指示而持续。

第 3 小节的和弦可以用弓子同时在三根弦上的宽广而果断的运弓来演奏，这有助于突出低音部。

华彩型的第 4 小节，为了总的音色的统一，最好在 A 弦上演奏，一直到 ♭B 音上的延长记号。

在 Andante 中，三十二分音符的经过句都带有数字，标出了在每一拍中内所包含的一组音符的不同数目。

由于三十二分音符的数目的不同，所以它们的速度也总在变化，如果把第六小节的 13/32 和第 15、16 小节的 8/32 加以比较，这一点就特别明显。

困难的是在于每种不同情况下准确地改变三十二分音符的速度，特别重要的是保持在每一拍时值中所包含的前后两个半拍在节奏上的统一，使之和小节中其他的八分音符相配合，从而保证整个小节的几个半拍能有着均匀的律动。

如果注意在每一组音开始处的重音，这是可以做到的。

在那些标有重音的音符上，加上和小节强拍上的支持的（拍节的）重音相对立的、拉长音符的时值重音，这样就可以调整这些三十二分音符的长度，使之适应于各组音符由于其中所包含的三十二分音符在数量上的不同而形成的在速度上的不一致。

每一个用连线和后面的八分音符连在一起的这种音组，都应当象在连线的最后加点那样短促地结束。

双音的演奏，正像实践所证明的那样，应当具有不同的性格。或者故意用锐利的弓法来缩短这些八分音符；或者相反，加长它们，使它们具有更为歌唱性的特点，就像在谱中（弗莱什的版本)指出的那样点线结合。

所有半音乐句，最好以手指交替的指法来代替一般的手指滑

动的办法，这能保证整个音列在演奏上的精确性。(在弗莱希什的版本中，这种指法用括弧标在乐谱下方。)

三十二分音符的演奏速度，一般都容易过于夸张、急促。由于在下行音列中不由演奏者的意志所掌握，不由自主地“滚下”，而不能按时值准确结束，因之，在经过句之后的这小节的第三拍的第一个八分音符，经常是过早出现。

第15，16小节的演奏特别困难，它们只有八个三十二分音符，像前面所讲的那样，这里显然需要大大降低速度。按照预定的速度开始演奏这个地方，演奏者会不由自主地在第18小节前的属音持续音上加快速度。但是，对这种现象不必加以反对，因为这种速度的“加力”是完全正确的，它一直趋向于第18小节的占三个四分音符时值的半音进行，在这里再缓和下来。

这个过程又引向了Andante的第一主题，因此又应当恢复一开始的速度。

全曲除了开始处唯一的一个f以外，再没有作者的任何力度指示。演奏者应当根据自己的意图加入不同的色彩。这主要是指随想曲的第一部分，因为后面暴风雨般的八度进行就完全是鲜明和饱满的声音了。
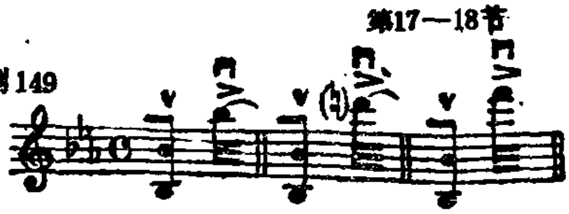
在这一部分(Andante)里还应当根据演奏者的考虑而在基本力度以外加入更为“温雅”的力度：mp和mf，并且按照演奏者的意图而使之具有多种变化。

力度变化的主要依据是双小节(第5—10小节)和单小节(第11—14小节)的重复出现。力度的不同可以表现为当第一次是强的力度时、在重复时就代之以更弱、更安静的力度，或者相反，在重复时采用加强的声音，好像是要表现得更为坚定一样。

从第15小节开始，应当使音量逐渐加强，直到第18小节的ff。在此之后，重回到第一主题时，可以用较为果断的声音。

第 17 和 18 小节的属音持续音应强调其八度（♭B）。单音的♭B(第一个八分音符)属于前面的经过句，它和前面所有类似的地方一样，是用连线和它前面的经过句连在一起的，而八度（第二个八分音符）则作为一个弱起小节，倾向于后面的音型。这些音型逐渐加强和展开，一直趋向于最高的音，形成一个上行的三和弦的进行。

例 149



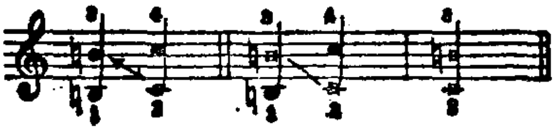
乐曲下一段的速度，可以根据前面已指出的这一段的特点而稍稍加快(poco piú mosso)。

在旧的版本上，并没有要采用八度的复杂指法的任何标记。但是如果采用一般的、只用一指和四指的八度指法，那么，当两个，特别是三个八度连在一弓时，就会在八度连接中造成大量的滑指，从而使演奏失去了它应有的果断和精确的特点。因之，在演奏实践中经常采用另一种更为复杂的指法，即所谓“复杂八度”指法。

当然，这种指法并不能消除一般指法（只用一指和四指的指法）的全部不足。但是，滑动数量的减少就能帮助我们更好地使这一段形成所要求的严峻、果断的性格。这种指法显然在技术上比一般的指法要困难得多，因为它要依赖手指的巨大伸张。

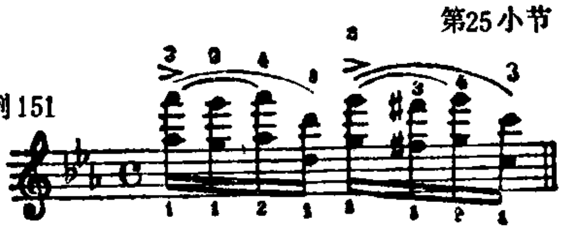
最困难的是演奏相邻的两个八度的半音进行。这时所有的手指都按在弦上，而在第二指和第三指之间形成了很大的距离。

例 150



这种半音在目前的版本中都尽可能地避免了。除了第25、26小节的模进（以及后面的类似之处）外，都用了对手指的滑动代替了手指交替的同一种半音指法。但在高把位时仍然可以采用手指交替的指法，因为这时手指间的距离已经缩短了，此外、由于1—3和2—4两对手指不用同时保留在弦上，这个指法也更容易了。这时，在2—4指放到弦上的同时，1—3指的压力就立即减弱了，并把它们从交替的位置推向了同一根弦上的下行的五度或其他音程的位置。

例151



显然，想要克服这种“复式”的八度指法在级进或跳进中出现的困难，没有大量的补助练习是不可能的。并且，这种训练不能局限于这一段所采用的那些调性的范围之内。

对于这种形式的八度技术的掌握，不应低于对其他技术手段的掌握水平。只有做到了这一点，才能说是接近了乐曲的C小调这一段所应有的巧技性的风格。

没有必要在这里详细列举各种练习的例子，因为完全可以根据在同一对弦上或在不同的弦上，从小二度一直到八度的不同音程的两个八度连接时的手和手指的动作而设计这些练习。

在这种辅助的练习中，还可以采用不同的指法相配合，也就是使用同一对手指或使用不同的一对手指的组合。

这些辅助练习是由上行或下行的同调的模进组成，也可以将任何一种指法组合移到别的弦上。

特别重要的是在不同的调上，用三和弦及其转位以及七和弦

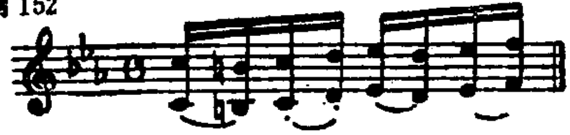
来掌握复式的八度指法。这些往往是小提琴家的工作中根本没有的。如果仅仅在一两个调的范围内“刚刚能够”掌握了三和弦，那离开巧技式的演奏还远着呢！

在复式八度指法中，当手指位置拉开时，决不能使左腕向外，特别是在低把位时。因为这种所谓的“辅助”的方法只是使手指的伸展变得更困难。它事实上是使手指并拢，把三指和四指向下拉，从而违背了原来的目的。

c 小调这一段的演奏的快速和鲜明，在很大程度上有赖于弓法的特点。和这一段的严峻的性格相适应，它应当是精确的、锐利的。弓法的这种特点，要求右手用宽广而有弹性的运动，在每一个单个的八度时清晰地、牢固地抓住琴弦。

某些小提琴家在这一段只用一种弓法。

例 152　第23小节

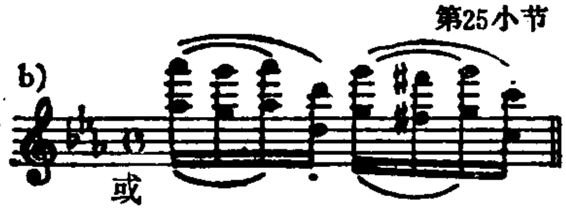


但是，作者在原谱中采用了三种不同的弓法，要求使演奏不仅在外表上，而且在内容上也形成极为多样的变化。

例 153　a)　第23小节



b)　第25小节



c)　第31小节



在 c 小调的这一段，根据句法原则，也必须表现出力度的变化。

头一个双小节（第 23、24 小节）乃是趋向于高潮的一个完整的倾向，不应由任何过于夸张的强调而造成这个广阔的音流的支离破碎。

后面的第 25 和 26 小节则正好相反，它需要强调出十六分音符按每一个四分音符时值而构成一组的结构。
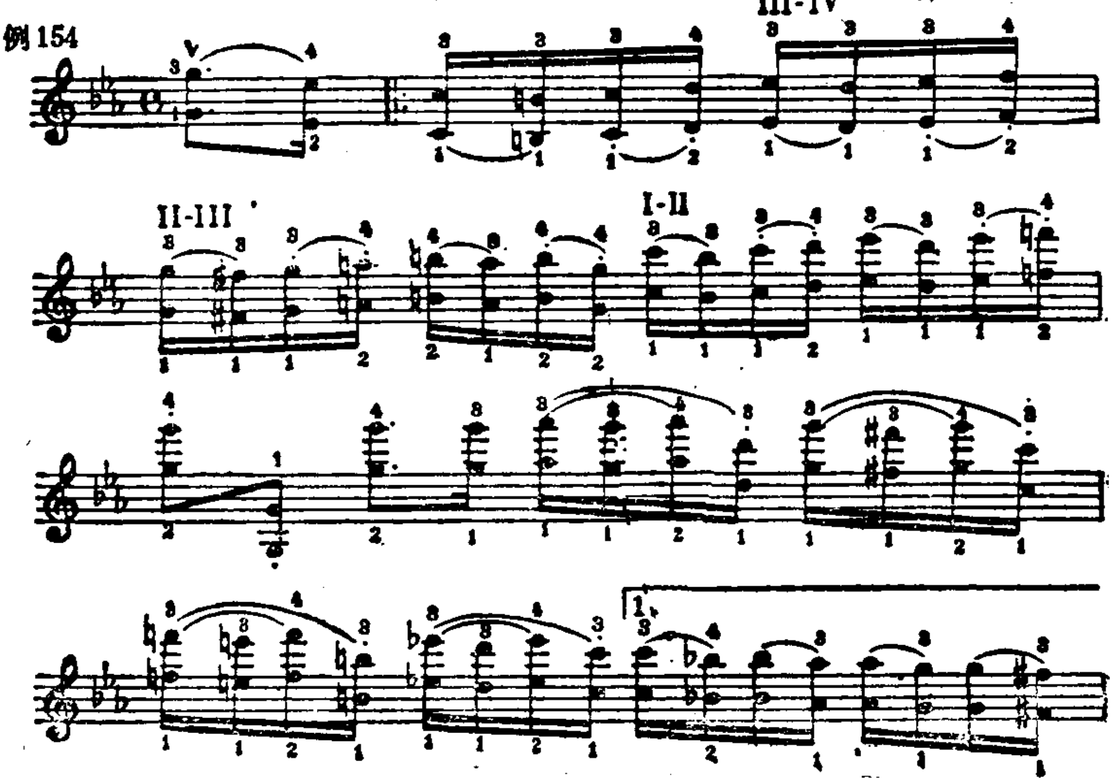
再往后的四小节也应采用同样的布局。再往下是两个有三和弦的单小节，最后，是一个和一开始相同的双小节结束了 c 小调的这一段音乐。
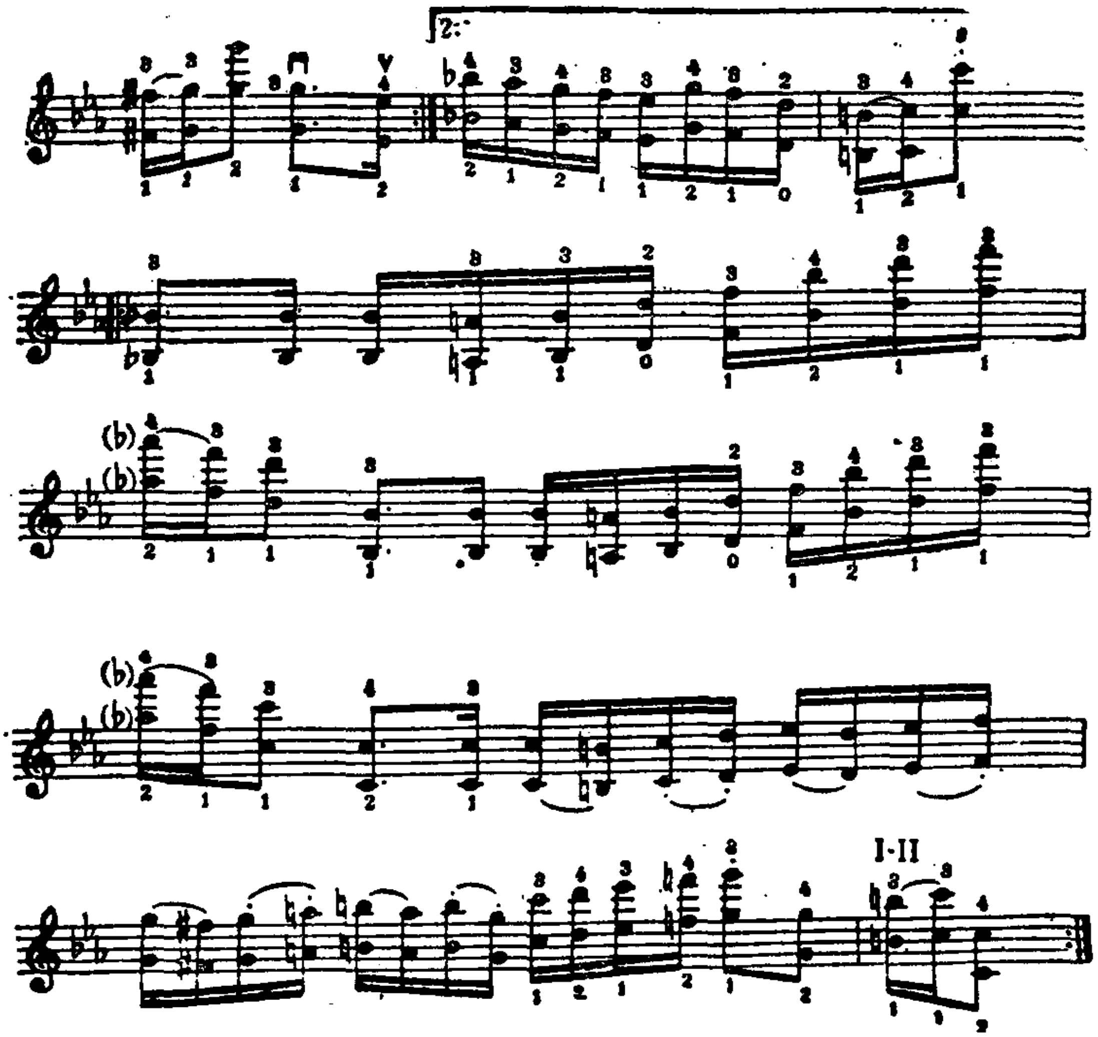
在八度以后接着是 Andante 的重复，演奏者自然要回到一开始的速度。但是整个来说，完全没有必要逐个地重复同样的演奏布局。为了和第一次有所区别，它可以带有不同的色彩，并对乐曲采取另一种解释。

建议 c 小调部分采用如下的指法：

第23—35小节

例154





第十八随想曲

随想曲的引子是科兰特舞曲（Corrente），虽然只采用了其中不多的材料，但是，无论在旋律上，还是在纯小提琴的问题上，都存在着困难，特别是在音准方面。

C大调的三和弦一直重复了十六小节。一般来说，它必然会或多或少地有所变化，但是，必须使那些重复的音，特别是重复的乐句在音程上做到稳定和统一，而不能草率从事。

重复的八小节，大部是用p力度演奏的。这时由于左手（在换把时）和手指的活动量减少的影响，特别容易产生在音准上的变化。因之，对演奏者说来，这一段不能只是机械地重复而在听觉上没有集中的注意力。

头五小节在每一个音上都有重音，从而使旋律带有小号的呼唤的性质。它要求表现出力量，要求清晰、明确地奏出每一个强调了的音节，同时弓法也应该具有刚毅的性格。

每半小节一次，连续出现四次forte的第6、7小节应当被看作是特别富于表现力的。因此，应当使这些重音达到巨大的紧张性，但并不尖锐，带有sforzato的性质。

应当注意到，在Allegro的开始部分是p，那么，就不应该预计科兰特的后半部也是如此。因为这种同样的力度的相邻关系会使后面重复的力度失去个性，但是，没有鲜明的色调变化又正是Allegro这一部分的主要特点之一。

在乐谱中不止一次地指出了p力度，这就显示了这首随想曲的真正的巧技性的实质，并决定了其演奏特点——轻巧、自如、无须丝毫地用力和紧张。

考虑到这个特点，就可以给引子拟定这样的布局，使其力度逐步发展，使整个这一乐段带有警号的性质。

这样，科兰特就不应该从f力度开始，而应该把f放在第二个八小节，这样就能形成乐曲的两个基本部分的对比以及在内容上使相对照。

确实，这种布局破坏了演奏“传统”，按照那种“传统”，演奏在Allegro的一开始就得用全部力量来进行“工作”以“征服”三度的音阶和困难的跳进。

在奏完Allegro部分又回到科兰特时，将其后八小节奏成p就合适了。

如果说科兰特的旋律结构仅仅是三和弦及其转位的话，那么，在 Allegro 部分主要采用的是与八度或更大的音程相对照的音阶式的下行。

这个特点也说明了，必须对音阶技术，特别是下行的，以及跳进的三度技术，要掌握到很高的水平。这一点将成为学生式的演奏和技艺高超的演奏之间的明显界限。

Allegro 部分两小节动机的弱起结构以及在四分音符上的重音，指出了这些十六分音符的总的倾向正是一直趋向于这个四分音符的。

除了这个基本的倾向外，还应当考虑到虽不那么显著，但在技术上非常重要的弱起小节之倾向于第二小节、倾向于其第一个三度。这个三度应当是一个支柱音，不应在第二个(高的)三度上再加上错误的“辅助的”重音而超过了它。

在所有的情况下，有连线的两个十六分音符的第一个都应该比较强，而到达那个高的三度的这个过程本身应当是轻松的，不紧张的。

当这种支持的因素已被掌握，并且在演奏者已经把由双小节或更多小节组成的各个组成部分作为一个整体（在学习的开始，它们是零散的）在演奏的过程中成了演奏者的内在要求时，也不能忘记基本的 p 力度，即使在乐谱上没有专门加以标明。

对于演奏者来说，艺术布局的各个细节，如果没有最为良好和稳定的乐器位置，那是不可能实现的。乐器的位置不应当受到激烈的改变，这种改变经常出现于三度音阶的下行和高把位的跳跃中。经常由于把左手的演奏的职能和持琴的职能相混淆，演奏者更主要的是去持琴而不是演奏，从而形成了一种在困难的情况下，为适应这种困难而出现的所谓“辅助”的方法。事实上，这常常不是“辅助”的方法而成了限制和妨碍的因素。

在演奏下行的三度音阶时，应当有整个手的参与，因为仅仅用个别手指而没有左肘的积极参与是不会达到所要求的效果的。当左手移向低把位时，左肘向左的转动动作，会显著地使移动过程变得更容易(在同一对弦的范围内)。

考虑到完整地演奏全部音阶（包括其上行和下行）时手的动作，在学习这首随想曲时，不应将手局限于下行音阶的单方向动作，而应同时学习手的向上级进的动作。这可以确定左肘偏离其基本位置和参与辅助的程度。

众所周知，左手技术的主要阻难之一，是在换把，特别是在双音时的妨碍动作。

为了使换把过程变得容易，建议以下面的拍节组合来学习音阶。

例155



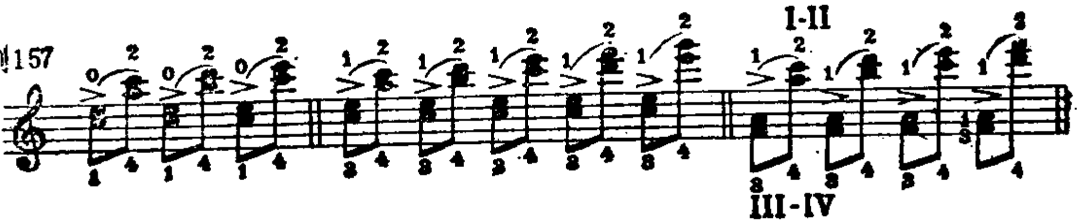
例156



左手从一个把位换到另一把位，在开始时是生硬的，然后必须逐渐使之变得平滑和柔和，随着时间的增加，就可以比较容易地掌握在音阶(或经过句)的两个极端的音之间的全部途径。

为了同样的目的，在辅助练习中还应当包括这样的专门训练：在p力度，用三度的大音程的跳跃来练习音阶，包括在同一对弦上的，也包括在相邻的弦上的和跨弦的。因为所有这些多种形式的跳跃，都会在乐曲中遇到。

例157



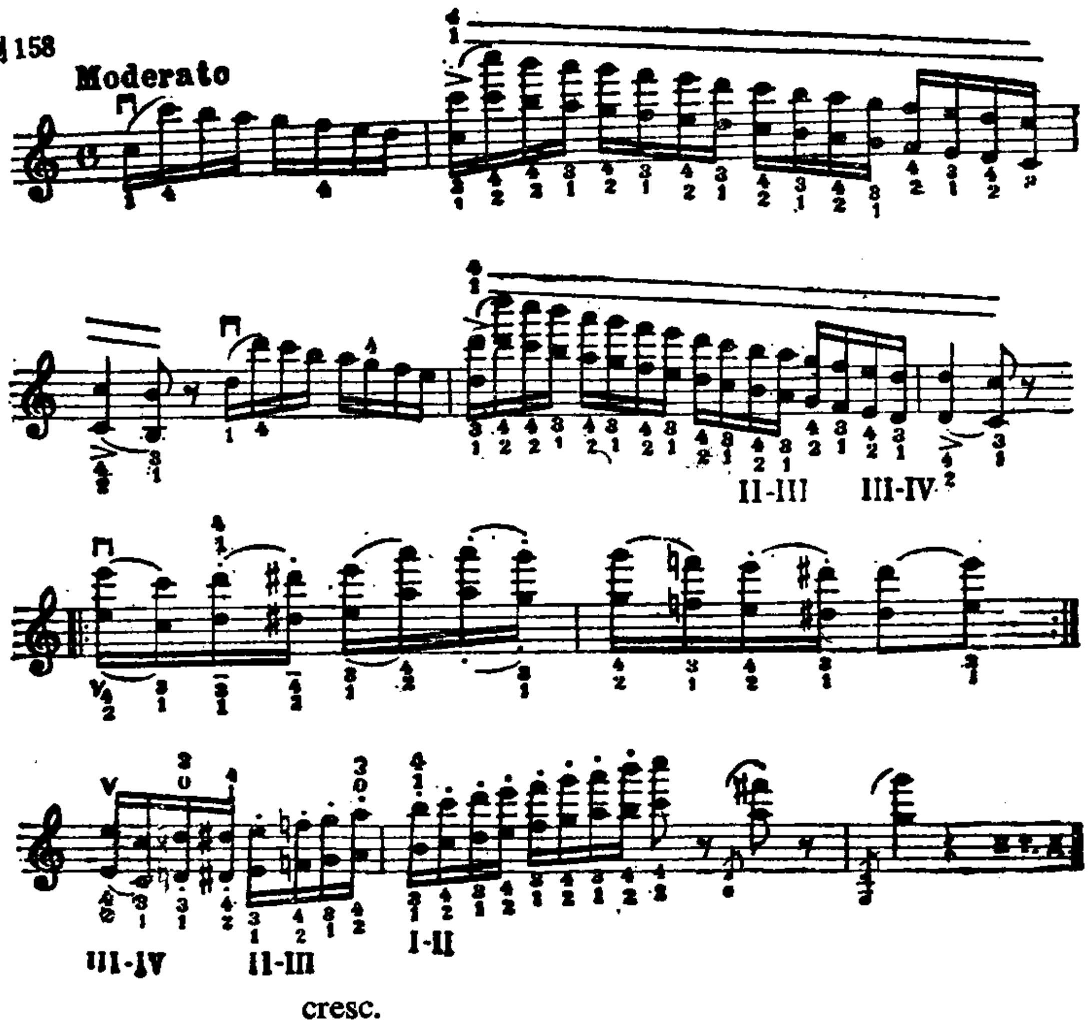
把 Allegro 部分移调，例如先移到 D 大调，然后到 ♭D 大调和 ♭E 大调来练习，对于克服乐曲中的困难也是很有益处的。

用各种双音（普通指法和复八度的指法、六度和十度），但是以比较慢的速度来学习随想曲，以及在某些地方用偶数的把位（第 20 小节）来演奏三度，都会显著地扩大小提琴家的技术手段。

八　　度
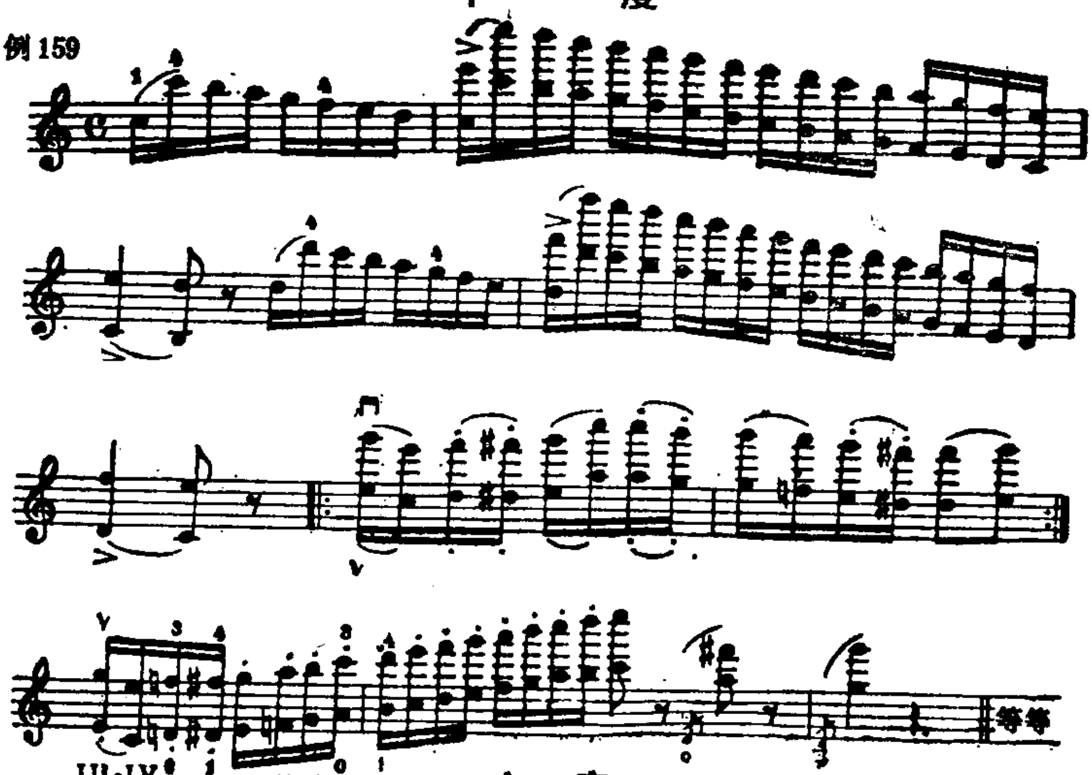
（谱子上方是用第一指和第四指的八度指法，下面是复八度指法。）

例158



十　　度
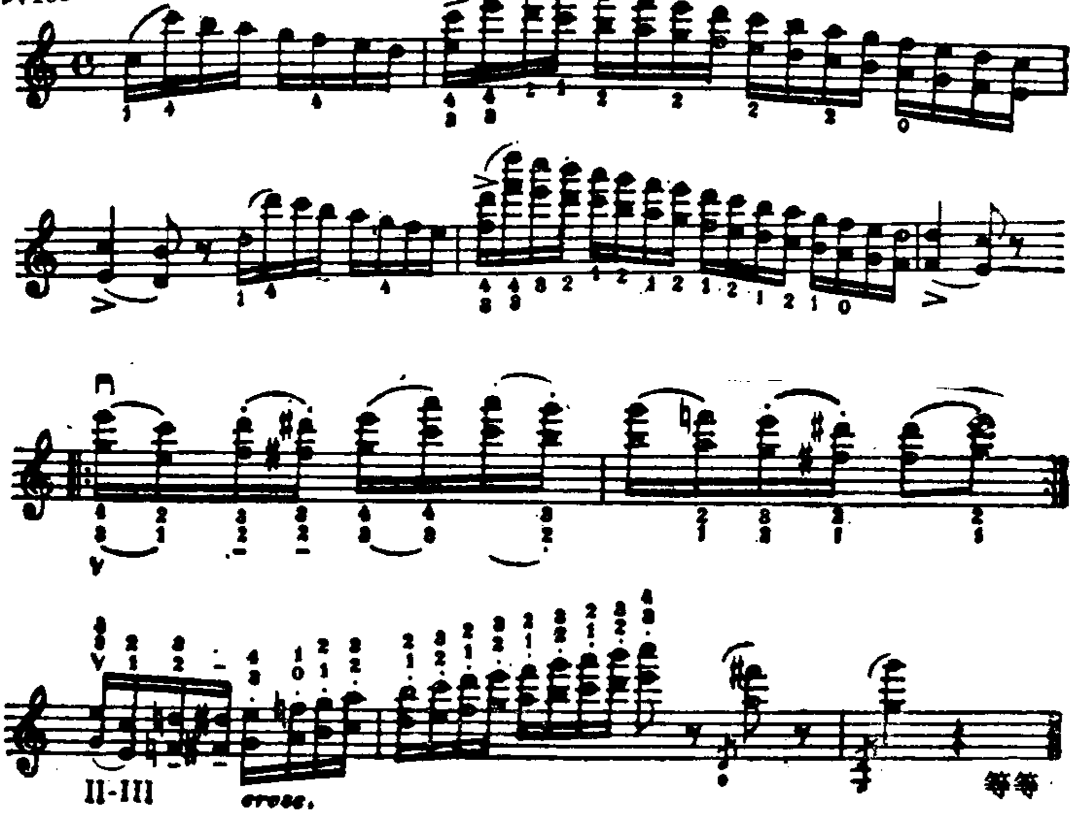
例159



六　度

（由三度转位形成六度）

例160



第十九随想曲

这首随想曲的基本内容以及它所采用的小提琴手法，是由它的两个主要组成部分决定的。四小节八度的引子本身就给演奏者提出了很大的困难。

这个短短的引子的主要功能——引入随想曲的基本调性——要求很好地掌握八度技术，使它相当于小提琴家的调弦方法。

这时的困难往往是由于对下列一些问题掌握不够而造成：a. 八度的三和弦，特别是慢速的，在这种速度中音准的不稳定表现得特别尖锐；b. 大音程的八度换把技术；c. 在两个极端音域中，尤其对不同力度的八度技术的掌握。

最后一点特别应当引起小提琴家注意，这是由于左手在弱的声音时，好象就失去了来自右手的帮助和对右手的习惯性的“依赖”。因为在这样的情况下，动作的“推动力”就只能来自单方面了。此外，还必须考虑到根据弦的不同程度的缩短而正确地安排弓子的压力，当演奏长持续音时，弦的缩短本身就会引起音调不准。

由于上述原因，就会造成八度的声音紧张、没有把握和不准确。

我们列举这些问题，是为了确定准备工作的计划和选择最合适于这四小节的辅助练习。这四小节在p音量，特别是在第二句好象回声和叹息的pp音量时，在音准和音响力度方面的任务都是极为复杂的。

这些八度的演奏技术在肘的辅助动作的协助下可以变得容易一些。肘的预备位置无论对于在指板的各个部分换把时取得手指

配置的统一，还是对整个左手的动作，都是有帮助的。

Allegro assai 这一部分本身就是一个不断的力度对比。它的特点就是小提琴的不同力度以及两个极端音域的清晰的交替。上方的稳定的声部在整个四小节中，对于进行着二声部的主题的低音来说，是一个持续音。这个两声部的主题把小节两端的拍子——第八个和第一个八分音符——连在一起，然后又间断三拍，这往往使人们不能体会到它的旋律的连贯和完整。
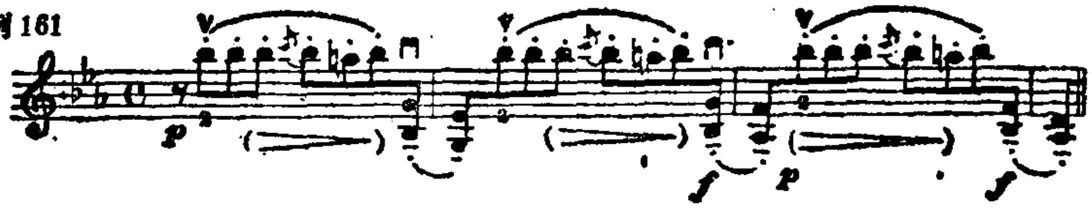
旋律线受到破坏是持续音造成的，它由于弓子的逐渐接近弓根而形成了本能的和过分的渐强，把人们的注意力从旋律上引开。

事实上，这样一种为了准备低音部主题所需要的 f 而故意采用的力度变化是完全不应该出现的。

为了消除这样一种破坏声部交替的对比性的缺点，最好在乐谱上加上相对的渐弱(>)标记，以消除在 f 前面声音变强的现象。事实上这是帮助高声部保持了在音响上的统一。

第 5—7 小节

例 161



这是在力度色彩上成为尖锐对比的两个动机，一个好象是从远方传来的铃声，另一个就是以此动机为背景，并与之紧接地在两个声部上所陈述的音响明快的旋律。由此也就产生了弓法的对比，在前一种情况下是尖锐而短促的弓法，而在低声部则稍微拖长、并用短横线加以强调，使之更有成效，更有表现力。

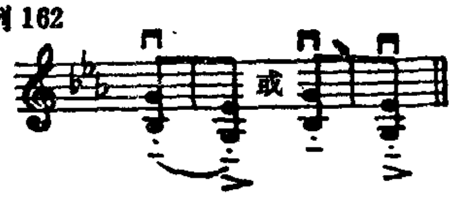
对于持续音，应当保持它在整个四小节中重复时在音准上的统一。因为在换把时常常会看到音高改变和整个音准不够稳定的

现象。

对于低音部的旋律也有同样的要求。当它的两个音在被持续音打断后又重复时，也要保持音准的统一，例如第10、11、15小节。特别是最后的第22、23—25小节，这里低音是作为持续音出现，而旋律则移到了高音部。

低音区相邻的两个八分音符有时不用一种统一的弓法来演奏，而是用手做两次向下的动作。

例162



高音区的上弓（v）弓法，既可以用弓子在弦上做出连结一列音的“连贯”动作，也可以在拉每个音符时将手向上并回到原地的动作（vvvv）

在低声部的f力度范围以内，演奏者可以根据旋律的发展而有意识地在力度上加以某些变化，使它不致于单调地仅仅重复两个八分音符上的重音。

重音最好放在小节的强拍上，也就是在用一个下弓（⊓）连起来的两个双音的第二个双音上面。

当演奏E弦时，应当很好地调整和节制弓子跳离琴弦的高度，特别是当弓子换到低音弦上去以前。以免它从出乎意料的高度来“冲击”琴弦，这会使弓子从弦的最好的发音点上跑开。

为了改善E弦及低音弦的音色，一方面要防止E弦声音的刺耳和尖锐，使之柔和，特别是在p力度时。另一方面要克服低音弦上的，比之E弦的声音更为暗淡的音色，使旋律的声音真正达到f。从E弦进行到低音时，不允许弓子在指板上乱动。右手的多余的活动会防碍它去缩小自己在外弦之间的摆动。

同时，在弓子换弦时，应当尽可能保持乐器位置的稳定。

右手的往返运动——向上时演奏六个音符，而向下时是两个——也应该通过尽可能地采用相同的弓子长度而使之平衡。

乐曲中，高音部一直带有倚音，由于演奏的不细致或过快，常常会使它难以听到。

从27小节开始的乐曲中段，在性格和运动上都与第一段成为对比。这一段只用了G弦，它使人想起帕加尼尼的《摩西》变奏曲。

这一段在音响上和演奏上的自如，必须在保持小提琴正常位置的条件下才能达到。这一点在这里具有头等重要的意义，因为只有在这样的条件下，左肘才能尽量保持自如，从而保证了手指运动和大音程换把的自如。这时，左肘应该保持在低音部的音阶和大跳这两个极端点之间的中间位置上。
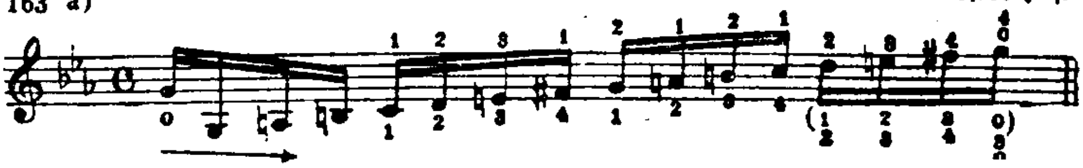
这一段有着作者指明的力度标记——第一遍 f，第二遍重复时是 p。但它有时被某些演奏家以 ponticello（靠近弓子）所代替。

为了在 p 力度时保持演奏的精确性，左手和手指的积极性不应降低。

为了达到所要求的技术准备水平，最好在开始学习这一段的时候，将注意力主要集中在左手的活动上，按每四个、六个或八个音符一个连弓来演奏。这样可以使手指不仅仅在 détaché 弓法时、在右手的有节奏的动作控制下，自己可以独立地做到节奏整齐，音程准确。

两个音阶——G 大调（第 30 小节）和 ^{b}B 大调（第 36 小节），除了一般的指法外，还可以采用所谓节奏性的指法，就是以四个手指为一组成组地移动，以减少总的换把次数。

例163 a)　　　　第30小节



b)



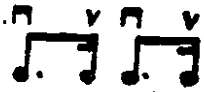
下例是弓子长度分配不平衡的一种弓法：

例 164



（见第 28、32—33 小节以及其他小节）和与此相类似的节奏：

例 165

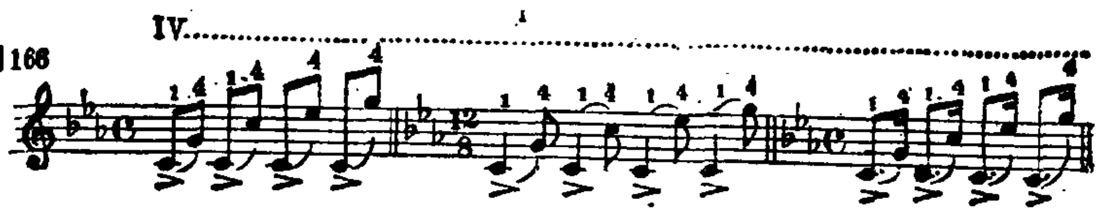


一样，不可避免地会使上弓的那个单独的音符变得突出，由此而造成错误的重音。要改正这种现象可以将重音移到第一个十六分音符上。但在这里还是可以部分地采用所指出的这种弓法特点的。因为在我们所列举的这些小节中，连成一组的三个音是持续音，而旋律是在构成三和弦的每一拍的第四个十六分音符上。当在下一小节的头一个十六分音符上加上了“校正”的重音后，可以将这个旋律音用重音适当地加以强调。

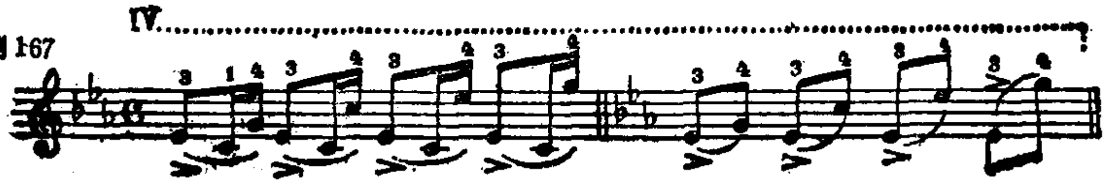
但是，当掌握了这种重音以后，应当对它尽可能地加以节制，因为它常常被演奏者过分夸张地采用来作为一种辅助的技术手段，好象是为了保证在跳进时“击中”那个高音一样。

可以通过下列辅助练习对这些大跳进行研究。

例 166



例167



若将这种练习扩大到其他调性上，可以保证左手的换把更为自如。

处于中立位置的左肘，为了适合于高把位应向右，在换把中则在两个极端点之间作不大的偏移。整个手的这样一种位置应当说是最适于演奏高把位的，它对手和手指的低把位位置来说，是有某些不便的，这样它就在一定程度上为缩短指板上的距离造成了可能性。

大跳的演奏之所以不理想的重要原因之一，是由于过早地急于演奏高音而牺牲了他前面的那个音符，也就是第三个十六分音符，常常使它缩短了时值，失去了作为进入高把位换把动作的临时支点的职能。

同样重要的是第四指在大跳前的位置。它应当在弦上方的准备位置上，而不能弯到了指板以外的地方。

对于这几个小节，除了上面已提到的问题外，还应当考虑到它们的音响方面。因为当左手沿着整个指板移动的时候，不可能对右手的活动毫无影响。弓子好像是在随着左手的来回移动而明显地改变着自己在指板和马子之间的位置，这就必然会在声音的质量上有所反映。

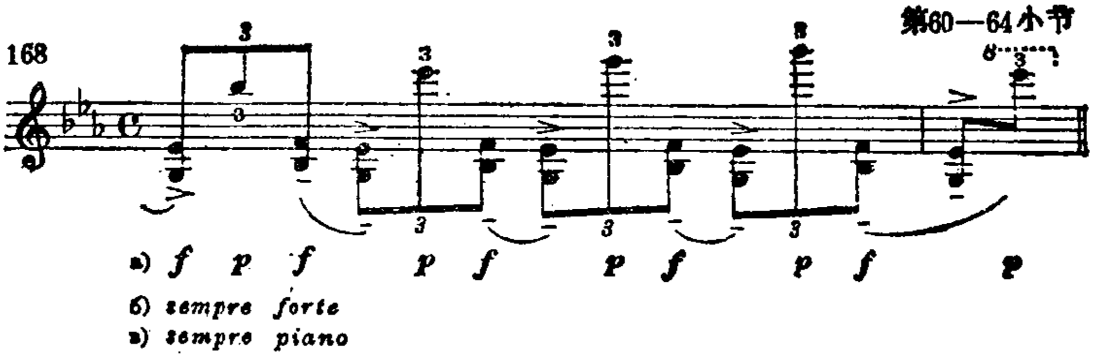
要很好地关心到在乐曲的整个这一段中怎样选择并保持住音响最好的触弦位置，而不是单纯只考虑怎样去克服左手的困难。所以，最终说来，如同所有的随想曲一样（特别是对整个演奏过程来说），重要的是发展这样一种能力，就是能够支配和集中自己的注意力，同时注意到演奏的技术和艺术两个方面，使双手的

整个运动过程统一于一个艺术目的。

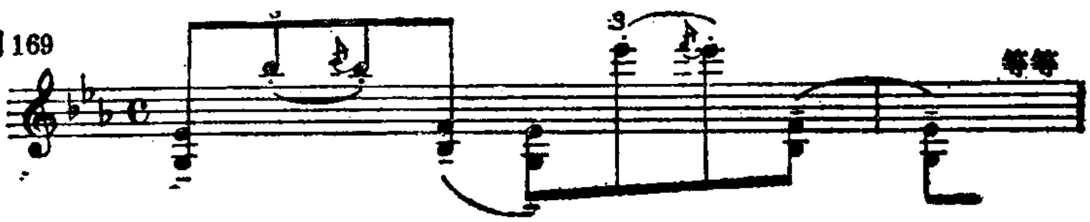
从第 43 小节起，回到随想曲的第一部分。这并不是说就可以根据前面已确定的艺术布局机械地加以重复。这里可以根据演奏者的考虑而加上某些变化，主要是在力度手段的运用上。

在第 60—64 小节，可以采用下列形式的练习：

例 168



例 169



第二十随想曲

在作者的原谱中，开始处的速度标记是 Allegretto，即指引子部分，也指随想曲的基本部分（并不像某些版本那样，在中间段还另有 Allegro 标记）。这在大部分情况下，都没有受到小提琴家和那些把这首随想曲加以改编的音乐家们的注意。他们把它分割成为两个在速度上互相对立的部分，一个慢（Ardante 速度），一个快（Allegro）。在克莱斯勒和席玛诺夫斯基的自由的改编曲中就是这样做的。而帕加尼尼本身却是在两个部分的统一的速度下，以安静的、歌唱性的八分音符的流动和六连音(十六分音符)

的交替来实现这种对立的。这不仅是形式上把八分音符加快了一倍，而且给它带来了一种快速运动的特点。

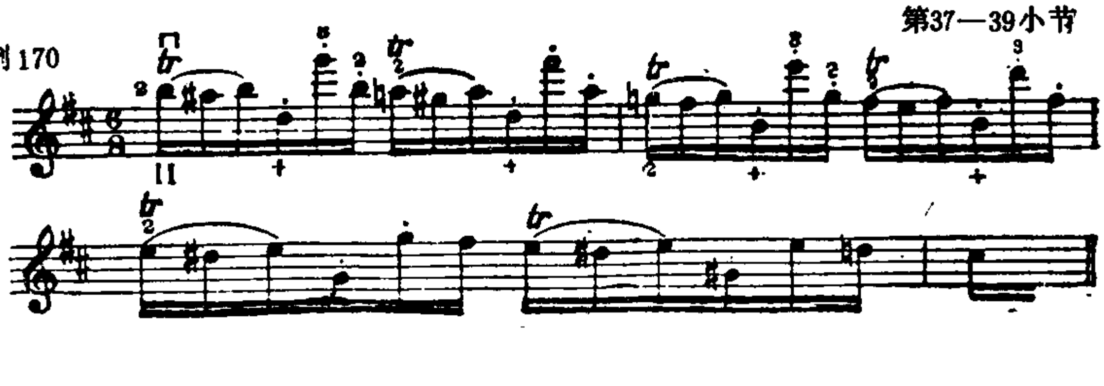
上述的这两种改编曲都加有钢琴伴奏，并且在小提琴部分作了很大的变动。

席玛诺夫斯基的变动主要在引子部分，他明显地在钢琴部分把原谱中的精确性，代之以更适合于他自己所固有的那种和声精致的复杂性，同时由于加在反复记号上的 Allegro 而形成的拍节上的“尖锐化”，就破坏了乐曲的精神和它的风格，破坏了原著的纯朴。

在克莱斯勒的自由的改编中，小提琴部分遭到了更大的变动。他在大部分帕加尼尼作品的改编曲（J•Palpiti: 《女妖的舞蹈》[1] 和其他）中，都把小提琴部分在技术上大大复杂化了，而在这首随想曲中则和《钟》(Clochette)一样，不知为什么使原谱简化并显著地变容易了。

例如，引子部分的结尾就有所改变，并用第 13—16 小节以 p 力度的重复代替了第 21—24 小节。其次，乐曲第二部分的全部八度被改成了泛音。第 37—39 小节也改容易了，这里本来是有手指和弓子从 E 弦到低音弦的隔两根弦的跨越，而克莱斯勒则采用了邻弦的换弦和别的音程，从而歪曲了低音的旋律进行。

例 170



① Hexentanz

除此以外，克莱斯勒还改变了乐曲的结尾，把本来重回到引子的结构，也改成在后半部反复之后以乐曲第二部分的结尾做为结束。

在谈到第十三随想曲时就已经指出，它与第二十随想曲在外表结构上的相似，并不等于它们在精神上和风格上的一致，虽然已经有了 Allegro 和 Allegretto 两种不同的速度标记，但仍然要注意不要在两首随想曲的引子或在它们的第二段之间画上等号。

在研究引子时应注意弓法。在 p 力度和 dolce 的时候是每两小节一个连线，而第十六小节以后的 f 则是每半小节一个连线。

一般在 Andante 速度中都用每小节一个连线来代替每两小节一个连线，因为要在慢速度保持每两小节一个连线(一弓)是很困难的。

但是 Allegretto 的指示就使我们不仅可以在形式上将每两个小节连在一起，而且还可以在整个十六小节中，在持续音的背景上，更安静地以内在的连续性陈述出牧歌式的旋律。

所指出的这些细节给演奏者在音响的艺术性及质量方面提出了复杂的任务，包括其长度、平稳、圆润、均匀、歌唱性和连贯性。当有了相应的指示时，还要包括其力度和音色上的多样性。

关于这一点，引用 k. 库兹涅磋夫和扬波尔斯基在«阿尔康泽洛·科列里»一书中的有益指示是很恰当的："在当时，怎样发出悠长和持续的声音被认为是小提琴演奏中最主要的困难之一。"

在谈到科列里的演奏时，该书作者引用了科列里的一个学生乔万尼·索密斯的话："他表现出了欧洲最优秀的弓法，克服了小提琴上最主要的困难——长音的持续……。弓子向下的运动持续得这么久，似乎一回忆起来就会使呼吸感到窒息。"①

① 这个引文的出处与扬波尔斯基的序言中不同，显然有误。——译者

应当指出，对于音响艺术的这个方面，在目前没有给予足够的注意和时间，这样就大大降低了演奏的表现力和多样性，削弱了其内容和色彩。

对演奏的外表装饰和声音的压力的追求以及由此而来的将长的弓法加以分解而代之以经常的换弓，这就使小提琴家的演奏失去了小提琴所固有的宽广的气息，而这一点与钢琴和某些其它乐器相比，正是小提琴的主要的优越之处。

因之，根据以上的看法，必须完全根据作者的弓法来进行演奏。这种弓法在现代的演奏中完全能够并且应当占有自己应有的地位。

用旋律和持续音构成的双音，给演奏提出了附加的困难。这一点在本书作者的《小提琴的音准问题》一书中曾经谈到："改变弓子在弦上的接触点，并且确定弓子在马子和指板之间的一个适中的位置，是非常重要的。这乃是音响方面的基本问题之一。""另外必须正确地确定双音时弓子在不同的弦上的压力（自然的）和重量，它们不能是一成不变的，它们应当根据不同的音程而适当地变化……。"

由于上述理由，必须改变手和弓子所形成的平面。例如第2和第5小节，这时手指在第四，五把位的A音上，使高音的A弦特别弯向指板，因之，弓子在这根弦上的触弦力量和在弦上的压力都减弱了，而持续音倒得到了加强，并压倒了旋律的进行。在这种情况下，就应使弓子的平面倾向于高音弦的方向。

相反，如果当上方的声部出现空弦A而不去改变弓子在两根弦上的运行平面，也会使总的音响平衡受到破坏。

从第十七小节起几乎一直到引子的结尾，旋律仍然是在这个主音持续音上进行，只是它由于加入了六度和十度以及f的力度而变得更宽广、更饱满了。

虽然有和弦，旋律的流畅也不应受到破坏，每半小节一个连线就指出了这一点。在如此平稳的演奏中出现的和弦技术是相当困难的，特别在第21和22小节。这里是在持续音背景上的平行十度，它们分在两边的弦上，当中隔着空弦D。要想使几组三根弦上的有连线的和弦做到同时发音是不可能的，因之，唯一的办法是在奏成“碎”的和弦的同时尽量缩小右手的摆动。这种方法能在很大程度上帮助做到所要求的声音的连贯，特别是低音。

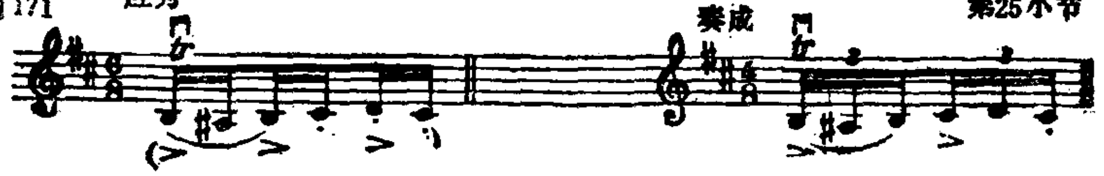
在引子的两个部分，颤指的性质不能是一样的，它应当根据声音的力量、性格、饱满程度和表现力的不同而有所变化。

乐曲的b小调部分以其灵活的性格和锐利的节奏而和引子部分成为对比。这里音乐的活跃是由那些trillo造成的，这在比较慢的Allegretto速度中就可以做到，因而不需要过分地加快速度。

在这一部分中，拍节上的六拍子的基本结构应当作为所有的六连音进行的基础。尤其重要的是那些八度的八分音符，它们在整个这一部分不断地提醒节奏的律动的稳定性，并好像在对之进行监督。

因之必须指出我们不止一次地指出过的那种现象（参见第十随想曲例77、第十三随想曲例120、121），通过弓法把六连音的结构变成了两个三连音，这样，就经常由于在第四个十六分音符上出现错误的重音而把六拍子结构变成了四拍子，从而歪曲了小节的拍节结构。

例171



另一种拍节上的错误，是在演奏短的颤音时占用了下一个十六分音符的时值而使它加长了，并把后面的音符缩短为三十二分音符。结果均匀的六拍子就变成了另外的音型。

例 172



要想改正上述错误，可以不用颤音和连弓来检查十六分音符的交替出现是否均匀，然后再用连弓加上颤音。而颤音应该通过减少手指的打击次数使之缩短。

在第 48—51 小节，由于使用了一些新的弓法而使六连音的结构有了某些改变。

在这些小节里，两个六连音中每四个十六分音符为一组共分为三组，再用重音将这三组结构稍加标明。但在第 52 小节每个六连音开始处的重音就又使进行回到了原来的三拍子的律动。

在第 37—39 小节，帕加尼尼又采用了他所喜欢的、结合着弓子和手指的跨弦而使声音在小提琴两端的音区中进行的方法。在这些横跨进行中，为了突出低音部的声音，在第四个十六分音符之后使弓子离弦是非常适宜的。

根据以上所讲的，我们可以得出一个结论，就是随想曲的这一部分要求对右手的多种多样的技术进行大量的练习，有助于揭示出动作的性格和特点。

关于左手技术，首先应考虑到第一个六连音的三次重复；同一小节在不同八度的重复（第 26—27 小节）；以及乐曲这一部分的前后两段各自反复时，如何能达到音准的统一。
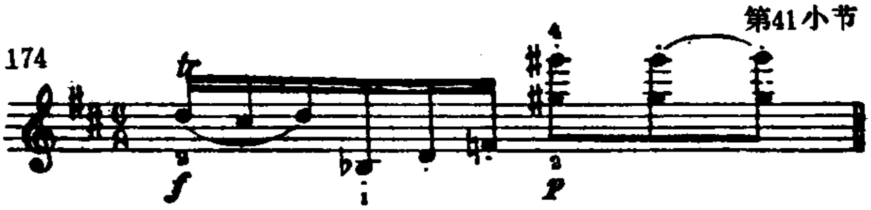
八度音程的准确也是同样重要的，特别是在乐曲第二部分，这时，它们好像是从六连音中分离出来的。对这些八度的研究可以用辅助练习来进行帮助，这些练习可以使从六连音到八度的过渡变得容易，特别是在第40—43小节的p时更是如此。

这种临时采用的方法就是采用音连接的(中介音)形式。

例173



例174



这时，手从六连音的第六个音符起，通过第一指在D弦上的过渡，把支持移到处在八度的低音上的第二指(在A弦上)。

八度在f力度时应该演奏得较宽广一些，而在p时则要锐利一些。

在后一半的第47小节标注着p力度，它一直保持到第53小节。但它常常由于第52小节中声音的过分有力而遭到破坏。但是在原谱中要求当第一个六连音的主题(b小调的)最后一次出现时用f力度突然代替p这样一个突然的力度变化的效果。

还应当指出在学习中较普遍的一个错误，就是对第53小节开始处以及反复记号前的第57小节结束处这两个休止符注意不够，没有保持足够的时值。

第二十一随想曲

这首随想曲有一个最短小的引子，全长共两小节，它的基本

音是 A 大调并带有延长符号。它有充分的理由把人们的注意力集中于自己，并使人们把它当作一种艺术性的声音来欣赏音调的表现性。

在第二小节琶音型的主三和弦以后，帕加尼尼转向基本旋律的陈述。一开始在低音部，是典型的意大利二声部的歌曲(cantilena)风格。显然，作者已经用 Amoroso (爱抚地) 给这里基本的六度音程和特殊声音的连接作出了最合适的标记，这个标记反映了乐曲前一半的情绪和内容。

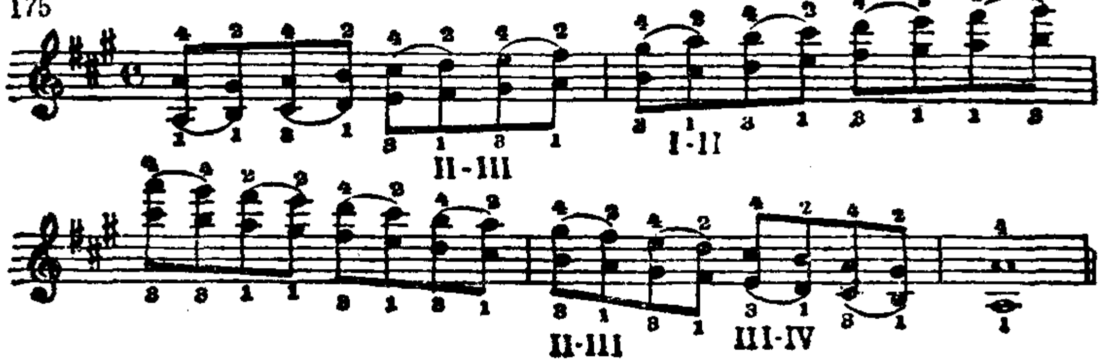
关于六度的连接，必须考虑到这种音程的指法。它不能在整个第一部分中都采用相邻的某一对手指滑来滑去的办法，这种方法会带来刺激人的滑音。也不能由于不断地变换手指而失去了乐句中音符的连贯，或者因为手指从一根弦移向另一根弦的技术不完善而造成音符之间出现杂音和倚音。

任何一种指法当被过分地使用时，都会降低这首乐曲各个部分的丰富的表现力。

用 1—2 指和 3—4 指交替的基本指法，不用 2—3 指配合的指法去帮助在某些地方的过渡尽可能地舒展，并适当地采用同一对手指"滑动的"指法。

有了这种指法的预先的练习，和修养，就能在很大程度上保证六度连接的平稳和整齐。
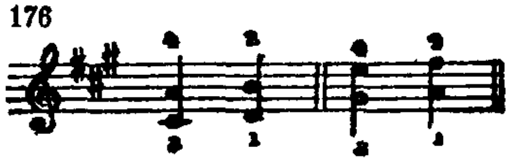
例 175



用这种指法来学习六度音阶就是掌握其特点和它的某些优点的辅助材料。

确实，在个别情况下，从第一把位跳向第四把位会破坏声音连接的平稳。

例 176



但是在这首随想曲中，主要的不是远把位的连接而是邻把位的连接。

例 177



在这种情况下之所以感到为难和不习惯是在于这种指法是在较低的把位上演奏较高的音，而在较高的把位上演奏较低的音。(见例 177)

乐句及其组成成分的弱起结构，不应当造成对弱起小节的作用和意义的过分夸张。因为，有意地或无意地在每一小节都对小节的弱起加以强调，会使旋律形成一种哀怨的、如泣如诉的性格。

应当对下列这种现象提出警告，因为它经常出现于教学实践中，那就是对弓法的特点注意不够。在许多小节中由于弓子的分配是不平均的，在下弓时，因为它的长度占了两拍半至三拍，所以声音会变弱，而上弓只占小节的一小半，只有一拍或一拍半，这样就造成整个弓子运动的加快和声音的突出，特别是当在上弓前面有渐弱时，这一点就更为明显。

例 178　　不正确　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　第 2—5 小节



在旋律的第四小节充许突出小节的弱起，因为从这里开始进入旋律的最有表现的高潮部分。

乐曲中没有力度标记，应该由演奏者根据同一旋律在不同的对立的音区中进行的情况，以及六度的音色特点——在三、四弦上是厚实、热诚、深奥而刚毅的，而与此相对的，在一、二弦上则是明亮、温和、柔情的——来加以补充。

第 7、15、23、31 小节，以它们断续的呼吸和整个八小节旋律的宽广的进行成为对比。

最大的表现力，激情和紧张，是从第 20 小节开始（包括第 19 小节的弱起）的，它是由三连音和十六分音符为形式的主题发展并使之活跃的新手法。

这种活跃可以同时带有稍微偏离速度局限的 rubato，使旋律具有一种更为自由和即兴的性质。

这些八小节的主题是由它们的第 7 小节的六度（用同一对手指）或三度的歌唱性音阶以及第 8 小节的快速音阶（E 大调和 A 大调）来结束的。演奏这个快速音阶，除了采用作者的弓法（第 10 小节）外，还可以采用另外两种弓法。

例 179　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　第10小节



第 26 小节的音阶也是如此。

第一种弓法是把音阶和第一个八分音符(或十六分音符)连接起来，把最后一个六十四分音符(主音)用上弓轻轻地（不要有重音）分开。第二种弓法是把整个音阶都用下弓演奏，只有最后那个低音的主音用上弓奏出。

随想曲第二部分的 presto 需要掌握的主要是用上半弓（有时也用中弓)演奏的 staccato。

在这种情况下的 presto 速度是相对的，它部分取决于某一个演奏家所可能达到的 staccato 速度。那种中等速度的、所谓什波尔式的 staccato 和这里所需要的弓法的巧技性特点是不相符合的，它会使整个这一部分带有一种学生练习曲的性质而远远没有达到在 presto 的运动与乐曲的歌唱性和旋律性的第一部分的对比中所应当强调的那种对比性。

另外还有一种在学习实践中容易出现的“痉挛式”的 staccato，它接近于演奏的巧技性风格。但是为了取得整个音响的清晰，就要求克服过小的动作，也就是要在一定程度上“合并而扩大”弓法。

第三种弓法是 staccato volant。它的特点是弓子在弦上没有压力，它以精确和锐利的跳离琴弦的动作代替了死贴在弦上的演奏方式。

这个声音较好的位置接近于中弓处，但某些小提琴家也掌握了用上半弓来演奏这种有弹性弓法的技术。

一般在第 38、39 小节的上行三和弦以及第 40 小节的前一半中采用“飞速的”staccato，因为在第 38 小节以前，手已将弓子带向了中弓。在这种弓法中，弓子只是在换成上弓以后，才从弦上离开。

例180



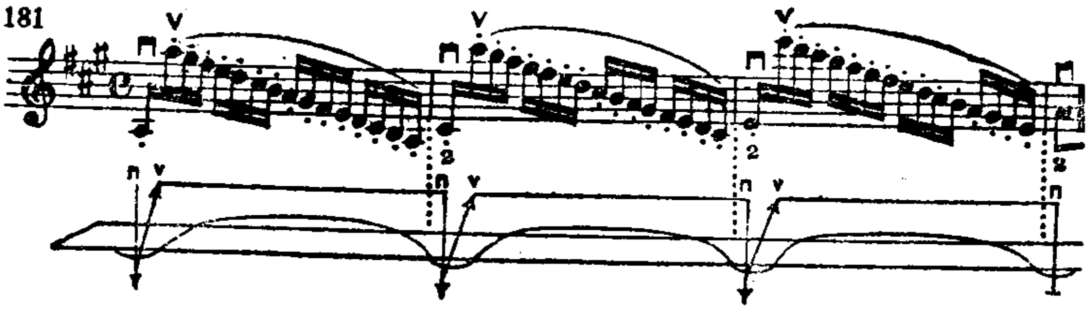
每一弓演奏的音符数量在头三个小节和其他地方不同（下弓一个音，上弓十五个音），从一方面说，它给声音的平衡造成了困难，因为这时为了取得足够的弓子来满足小节的其他部分的需要，小节的第一个音不由自主地会带有强烈的重音。而从另一方面来说，它也会破坏节奏的均匀，这是由于不可避免的需要限制弓子运动的宽度，使之不超过第一个十六分音符所使用的长度而造成的。

对于小节的第一个音符，帕加尼尼只是在 presto 的第四小节才以八分音符的形式允许加长。

为了克服由于音符的数量的不平衡而形成的不方便，可以减少弓子消耗在每一小节中第一个下弓的十六分音符上的部分（不使弓子一直拉回到弓尖），以形成弓子逐渐从弓尖部分移向中弓，并继续向弓根移动的做法。

可以做下面这样的图表。

例 181



第二次，在乐曲结尾处的第 51—53 小节，可以重复使用我们指出的这种方法。但是要注意到，如果第 54 和 55 小节的 staccato 是用半小节一弓，或者要把这几小节（第 54—55 小节）的弓法连为一弓（这有助于避免在每半小节弓子下弓返回时形成重音，从而将小节过分地分割）的话，那就应该在它前面的三小节中，每一次都使弓子在第一个十六分音符的下弓时差不多回到弓尖，这样，最后连续六拍的 staccato 就可以在弓子的比较方便的位置

(段落)上演奏，而不至于一直拉到马尾箱。

当掌握了由于手的紧张的收缩而形成的、非常快的，所谓“痉挛式”的 staccato 的时候，为了避免出现被迫的减速，从而破坏了统一的速度，就必须在 presto 的其他小节中也达到同样的速度。因之，为了要取得所要求的速度的一致，就提出“可控制的”、有秩序的 staccato 的问题。

为了实现这种弓法，必须做到下列条件：

a. 抬起右肘，使胳膊处于紧张状态，也就是奥厄所说的“僵硬”状态。不要因手的放松而影响这种紧张。当下行音阶从一根弦换到另一根弦时，也不要使它放松。但手指不能过分紧张和过紧地握住弓杆。

b. 似乎是与胳膊的紧张紧密地联系在一起的手掌的侧面动作。不允许手掌有向下(向地面)“啄食”的动作。这会使弓法做不到锐利、精确，和不间断。

c. 故意抑制手的动作（而不是降低冲击的频率），也就是“节约”弓子，减少其使用部分，使它好像是留在原地不动，这样来使手的“痉挛式”的状态支持更长时间。对手的这种“迟滞”的程度应加以调节(依靠弓子消耗的多少)，特别是在手的这种痉挛式的振动过快而造成了声音的力量下降，以及出现过于细碎的冲击频率的时候。

d. 对手指在弓杆上的位置的监督。因为无名指常常没有很好地参与和支持总的动作过程。

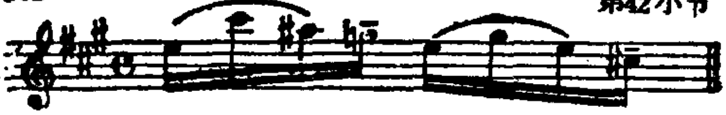
e. 把弓子紧密地贴在弦上，并靠近它在马子旁的最有弹性的地方。

对于 staccato 弓法的任何一种形式，如果除了对弓法本身的掌握以外没有取得左手手指的均匀性，那么，这种掌握是没有把握和没有保障的。

所要求的这种均匀的手指动作应通过连弓以及分弓——détaché 和 spiccato——的辅助性监督的帮助进行整顿，使之整齐。这样才能更好地实现 staccato 弓法和手指的准确的配合。

在第 42 小节，当 staccato 被新的弓法所代替时，

例182 第42小节

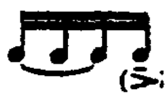


必须“松开”右手，消除其在前面八小节中为了演奏 staccato 而造成的紧张。

这也是为了在后面一些有着其他弓法的小节(第 42、44、46–50 小节)中，使手非常灵活和富有弹性。

在这种弓法的演奏中，经常出现的不足是第四个十六分音符的突出，这种突出还随着模进进行的发展而扩大。
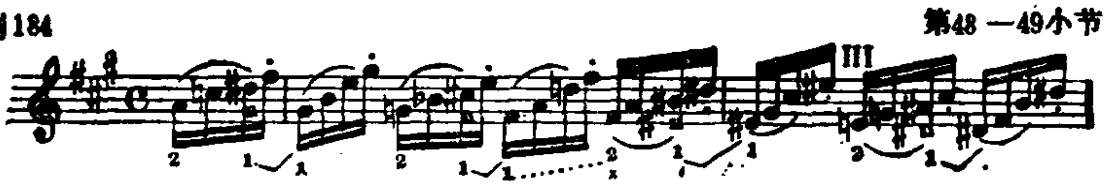
例183



在每半小节的第一个十六分音符上的节奏性的加重有助于缓和错误的重音，并把支柱的标界移向小节的强拍。

由第 47 小节第四拍起，以及后面第 48—49 小节中的半音下行的模进，可以采用第一指在两根弦上的(纯五度)位置，在从第三把位开始的手的半把位的移动中也不使手离弦。这个方法能节约手指的运动，减少它从一根弦换到另一根弦的动作。
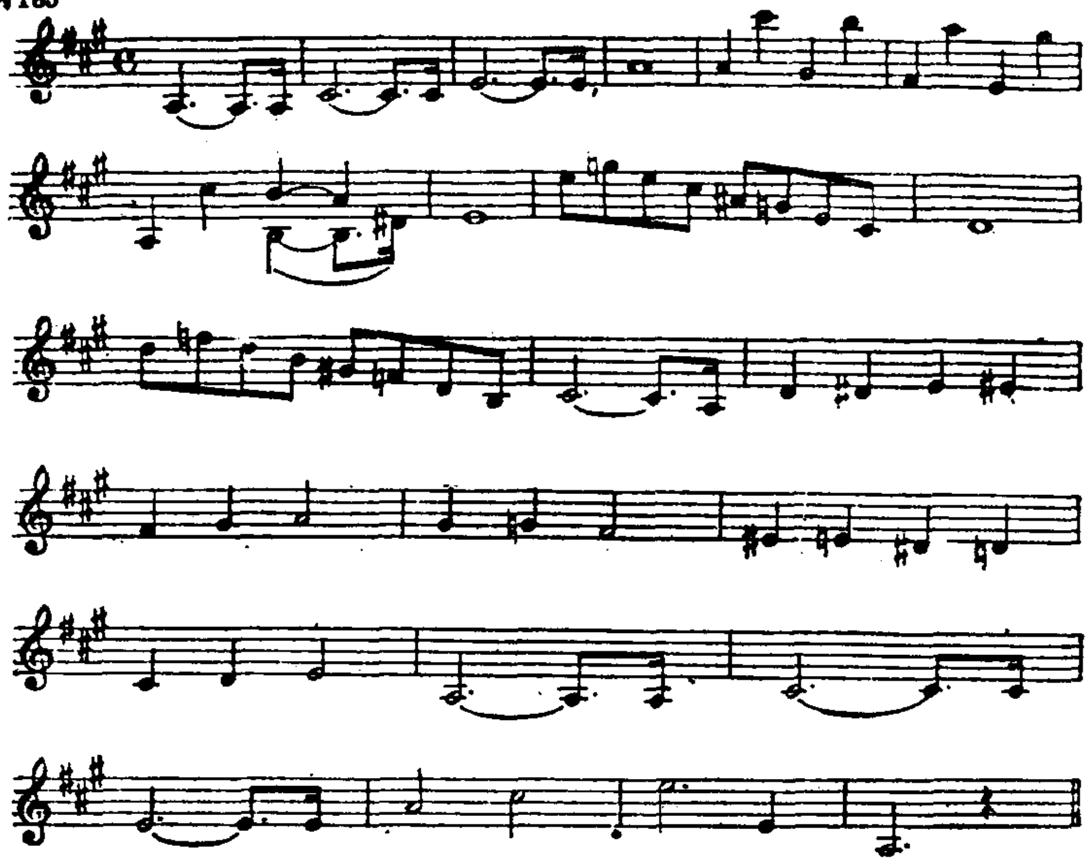
例184 第48—49小节



在第 48 小节，应当注意第三和第四拍在不同指法条件下的两个 #F（见上例 $\frac{1}{\times}$……$\frac{2}{\times}$）在音准上的统一。因为第二个 #F 常常会由于惰性而被换成 #E，这是由于想到了下一小节第一拍的 #E 而造成的。

在 Presto 中采用上述各种方法和音乐技术手段的同时，应该考虑到它们的根本职能还是在于表现声部的进行。这些进行决不能在总的演奏中使之变得模糊不清。

例185 第34—56小节



第二十二随想曲

这首随想曲由两个部分组成，它们是用同一的速度统一起来
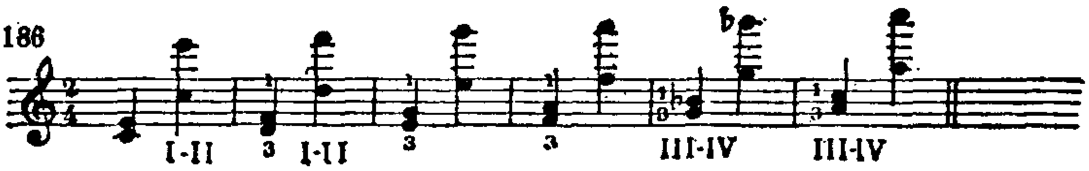
的。这种速度的一致是在弓法的共同性的基础上产生的，那就是第一部分的作为富于表现的手段的 marcato 和第二部分的 martellato。

带有坚定的性格的引子，用 marcato 强调出八分音符的庄严的步伐。这些八分音符在 f 中应该加重，在 p 中则稍为柔和，但是是均匀的。
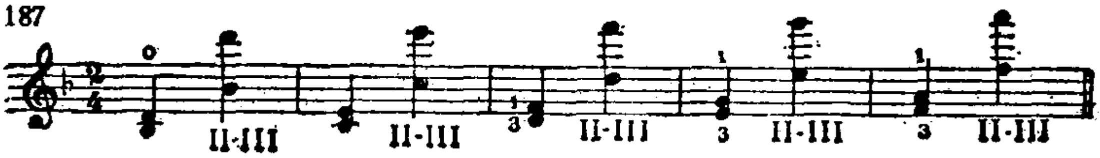
总的来说，marcato 弓法的⌒⌒指出了八分音符的清晰的表现性。

在乐曲的第一部分采用了多种多样的双音，有六度、十度、三度以及和弦。由于各种音程异乎寻常的配合，必须进行相应的补充练习。
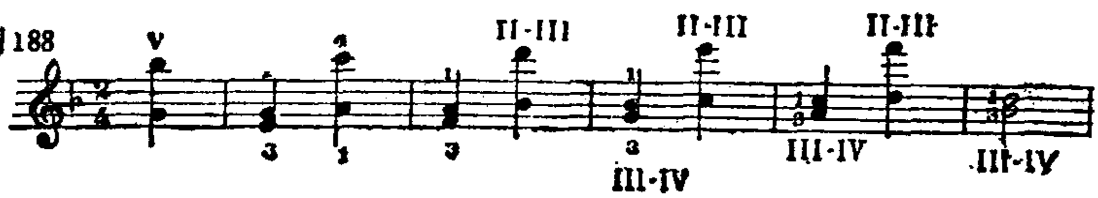
例186



例187



例188



在乐曲前一半所指出的 marcato 表现为对音乐动机的音节加以强调，但不能由此而采用的重音将这些动机的各个组成部分加以分割。这些组成部分应该由连线连成一小节、两小节或更长的乐句。

对乐句的结构加以分析和确定，这对于实现有逻辑的、正确
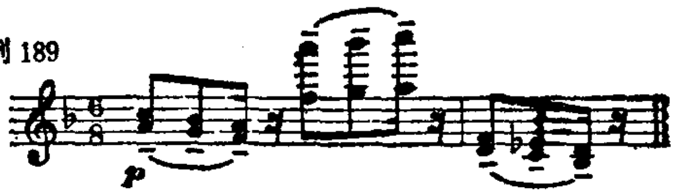
的分句是非常重要的。不允许将乐思作过细的分割。

例如：前八小节是由第四小节的休止划分为两个四小节的乐句，不能在每一句的第二小节的结尾，在从另一把位开始的三度之前，再加上附加的休止。这往往会使完整的旋律线受到激烈的分割。

下面的两个八小节则遇到另一种原因的分割——是由于第9至12小节和第17至20小节，每半小节一弓的弓法造成的。
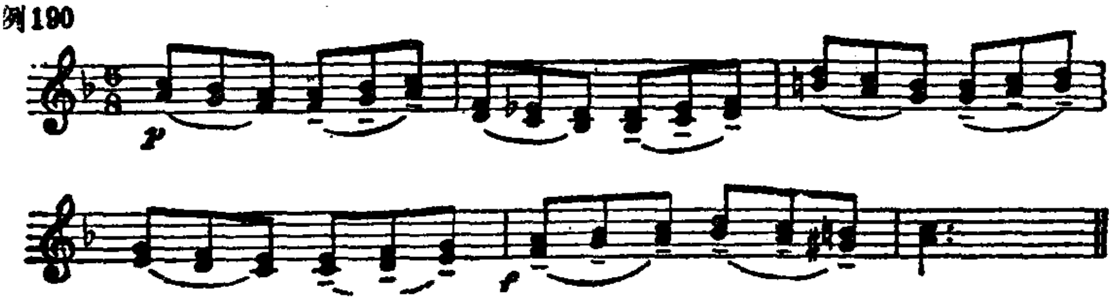
在这里句法受到破坏是因为第9至12小节中三度和十度的交替，这在大部分情况下都被当作是在不同把位间的一种大跳。而和这种音程变化的同时，就形成了每个由三个八分音符构成的音组中的第三个八分音符时值缩短的现象。这种缩短形成一种"辅助式"的休止，以准备将手换向另一种音程。

例 189



这种方法破坏了旋律进行的连贯和统一。如果我们用同一音区的三度来代替十度，这一点就看得很清楚了。

例 190
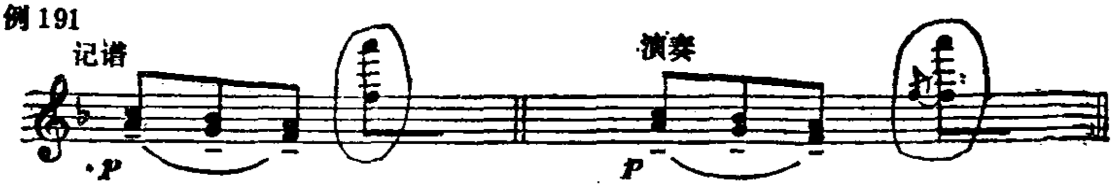


这样处理原谱是由于力求克服一系列技术上的困难（如音程的变换、大跳等）而自然引起的。在这里，这些困难处不能被仅仅看作是一些专门的技术手法的练习。它实质上是在不同音区的

一种独特的声部的连贯进行，而这种声部进行是通过技巧性的手段完成的，并且不应突出其特有的困难和复杂性。

因此，最好不要在这一进行中将个别音符加上补充式的休止或任意缩短其时值，应该采用的是相反的办法，把被缩短的那个八分音符持续到超过它应有的长度，以帮助消除换把时的匆忙和纰漏。

上述的这些小节，在音程的连接上还有由另外一种原因所造成的技术上的不完善，就是在第一个和第四个八分音符，当从一对弦换到另一对弦的时候，往往不是两个音一起发音，而是先后发音(带有倚音或琶音)。

例 191



当第 17—20 小节的三度同确定三度的和声基础的和弦交替时，也可以看到同样的声音的分割，它严重地破坏了每一小节的完整性。同样的原因也造成了第 20—22 小节的三度进行的连贯性不好。

例 192

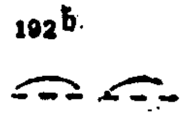


在较早的一些版本，例如达维德的版本中，第 9—12 小节是用连线把整个小节连起来的。

例 192a.

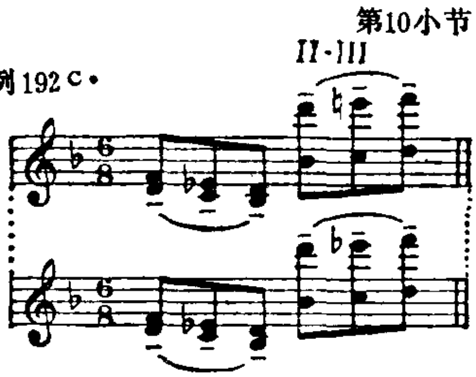


第 17—21 小节则是每半小节一个连线。

例 192b. 

第 10 小节的后半小节，所有的版本都在第二个十度的 E 音上加有本位记号，以区别于前面三度中的♭E。

例192c•





但是这个本位记号并不能由 18 小节的同样情况所证实。在那里，第五个八分音符上仍然保留着♭E。

这个比较就允许我们在前一种情况（第 10 小节）时演奏小十度，这在和声的统一上来看是更正确的。

如果说乐曲的小调的第二部分是局限于单一的力度标记 f 的话，那么，在第一部分则有着鲜明的和细致的力度交替。但是，第 9—12 小节的 p 往往由于左手存在着困难并要求来自右手方面的“帮助”而不能做到。这样一种“合作”的努力无论如何也不会有助于从声音的紧张中解放出来。

乐曲这一部分的另一特点是力度的突然变化（第 13 小节的 subito forte）以及最后两个八小节乐句的 p 结尾（第 15—16 小节和第 23—24 小节）。

专门标明了小调的下一部分，实际上是作者重复了他所喜爱的手法，就是用平行小调代替了一开始的大调。

这种方法在这些随想曲中曾不止一次地使用过。

	第一部分	第二部分
第十三首:	♭B大调	g小调
第十七首:	♭E大调	c小调
第十九首:	♭E大调(Lento)	c小调—Allegro assai
第二十首:	D大调	b小调
第二十三首:	♭E大调	c小调

唯一的例外是第十五首，它正好相反，前一半是 e 小调而后一半是 G 大调。

这首随想曲（第二十二首）拥有帕加尼尼独特的那种向前的、“生气勃勃的”小调的特点。其中有采用了颤音和明快的弓法(staccato和 spiccato) 的六连音的发展，具有那种“乐观”的小调特点。这种乐观的本质更由后面回到了庄严的第一部分这一点所证明。

在小调部分一开始所标明的基本力度 f，可以由演奏者酌情加以多种变化，因此也可以采用不同性质的弓法。例如：当用 p 力度重复第一个反复记号时，可以用短促的 staccato 来代替原来坚定结实的 staccato。在用 p 力度来重复第二个反复记号时，也可以把原来在 f 力度时单个的十六分音符所用的 détaché 弓法，代之以 spiccato。

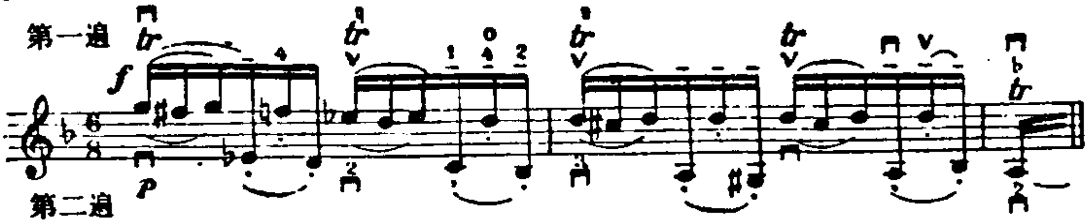
力度和弓法的变化不应当是突然的。它在反复——第一个反复记号在第 32 小节，第二个反复记号在第 49 小节——以前就应有所准备，使声音减弱。而当第 32 小节从第一个反复记号过渡到第二个反复记号时，以及在第二个反复最后，当它要结束并回到乐曲开头时，则采用相反的方法——渐强。

在第二个反复记号的基本的 f 力度范围内，可以在第 37 小节前有小小的渐弱到 mf，然后渐强到第 39 小节，达到 f，再渐弱到第 40 小节。这样就可以更好地将后面的力度从 p 一直发展到第 43 小节的 f。

在这个反复以内，人们还会碰到一些在别的随想曲中曾出现过的技术困难：1. 弓子跨弦的同时，三和弦和减七和弦的旋律在高音部的弱拍上出现，而持续音在低音部；2. 在快速演奏中的短的颤音（第43—45小节），它可以从上方辅助音开始，特别是当颤音是用第四指演奏时(第44小节)。

在第43—44小节，可以作这样的改变：

例193



这些技术特点的主要演奏方法，在前面类似的地方都已经讲过。因之，在这里就不重复了。

第二十三随想曲

在这首随想曲中，我们可以再一次看到作者采用了他所喜爱的和常用的六拍子的拍节，这种拍节在第二、三(3/8)、七、十、十三、十五、二十、二十二随想曲中都用过。

乐曲是由两个相对比的、小节数几乎相等的部分组成。它们之间没有突然的和激烈的速度变化，第二部分甚至比第一部分更沉静一些，这是和如第十三、十五、二十和二十二这样一些随想曲中的第二部分的速度稍稍活跃一些的倾向相反的。

如果想要使乐曲两部分的速度完全一致，那就必然首先要节制第一部分的速度。这样，在这一部分的第二次反复当中，八度的半音下行在演奏上就会出现很大的困难，它的急速进行由于手

在三十二分音符中的推动缓慢而变得沉重了。

在弗莱什的版本中，半音音阶中的三十二分音符，可以在作为支柱的重音的帮助下，有拍节地将每半小节划分为几个 12/32 的音组。这种数学的划分有助于更好地掌握它，但不能由于这种方法而对一直趋向于最后的八度的那种倾向性以及音的连贯性造成损害①。

另一方面，过分的快速将会使第一段失去其歌唱性，而滑奏的半音进行也会变得如此琐碎，使之接近于刮风的呼啸声。这样地重复达十次之多，将会使得听觉难以忍受。

"中庸"速度有助于保持歌唱性，并使八度的半音进行具有应有的性格。它可以使两种方法——一种是作为任何一种音程的半音滑奏所固有的、在手的痉挛式的紧张状态下奏出数量不定的音符进行的方法，另一种是在八度的演奏中按照半音进行换把的正常方法——很好地配合和均衡起来。

两种方法的统一是这样的：从第一种方法中采用形成滑奏时的手的动作和姿势。

下行的音阶型的滑奏要求首先把拇指提前沿着琴颈的方向引向下方，使手尽可能地接近于低把位，而不致由于在第三把时把手支持在琴颈的边上而影响了和破坏了手本身的不断进行着的动作。因为正是在第三把上要在演奏过程中去做出拇指向下的附加动作是很困难的。

在这样的条件下，半音音阶的精确和有节奏的运动的基本原则就是把手在高八度的颤指的摆动稍加扩大。手（它好像是站在形成八度的那两个手指上）在这个颤指的振动中下降到低把位上。

---

① 关于这一点，弗莱什在自己的版本上已有注解："在滑奏的八度的某些音上所加的重音，只是为学习而用的。而当需要把这首随想曲像演出那样演奏时，则必须把它们去掉。"——译者

在进行的过程中，通过振动，在两端的音之间形成了一系列的重音。

例 194



所有这些都是由手处在人为引起的紧张状态中而形成的。

在第二种方法中，这种紧张就显著地下降了。这样，使手从紧张状态中解放出来以后，它的动作就变得更有控制。当然，这在左肘移开(向左)的情况下，会使手的向下的动作变得更容易。

有一种演奏方法是把第一个(高的)八度加以拖延，同时使手的颤动变小，滑动加快，这种有意造成的 tenuto 会使整个一组的节奏只是或多或少地接近于平衡，使演奏带有 rubato 的性质。

舍夫契克在自己关于柴科夫斯基协奏曲的练习方法的著作中谈到关于把华彩乐段中的六度半音下行音阶分割数个音符为一组的一些小组的办法。这个办法只能在把这些音组连接成一个完整的进行之前被认为是合适的。当把这些音组连接起来以后，马上就会暴露出拇指的缺点。拇指由于在练习时习惯于依靠在琴颈上的突出部分，所以到后来，当需要及时改变自己的位置并需要参与到手在整个音阶中的总的动作当中去时，就会感到无能为力。

在乐曲中既然采用了两种不同形式的八度，即一般的演奏指法和复式指法，并运用在跳进、琶音和平稳进行形式中，因之必须在这方面掌握足够的和多种的技能，并要能自如地从一种指法转入另一种指法。

只是在这样一些条件下，第一部分的演奏才会成为有多种表现性的演奏。

在第一个反复记号以内，以对话形式出现的重复八度的信号声与低声部四音音列的相互呼应，应当达到音程上的统一和准

确。因为一般在这里三和弦的声音在重复时容易在音高上不一致。

在下一个反复中，第二个双小节应比第一个双小节演奏得更有表现力和更紧张。

第 9 小节前的弱起小节最好从 mp 力度开始，使下面几小节的力度发展一直达到最后四小节(第 13—16 小节)的高潮。

小调的第二部分的速度正像前面所讲的，最好更抑制一些。它总的活跃的性格，是通过更短小的——三十二分音符和六十四分音符——音型来造成的。

小调部分的性格开始是严肃坚定的命令式的，而在第 24-30 小节则变为更灵活、更自然和戏谑的 p，使人想起第九随想曲中段(ricochet 弓法)类似的地方。

对话的原则保持在整个小调的部分，这一点可以看出是利用小提琴多种音域的方法。特别是在第 24—30 小节，有更多的声部同时参加进来。

对于交替出现的三十二分音符和六十四分音符，必须保持其准确的对比关系，使之承受一直不变的、以十六分音符为单位的律动制约，把这个律动作为一个统一的拍节的基础。在这里主要是指在下行的音型中，手指要有节奏地、有规律地从弦上抬起。

小调部分两个反复开始的弱起小节，常常被演奏成十六分音符。在这里以八分音符形式出现的长的弱起小节会显示出更大的气魄，这样就补充了小调部分的刚健性格。

在第 17 和 18 小节，弱拍上的和弦的声音，不应当超过它后面低音区的音符的声音。

在第 19、20 小节以及后面第 32、33 小节，不应当用有力的重音来突出一弦上的高音，就象是从第一个三十二分音符那里把节奏的支柱夺了过来那样。

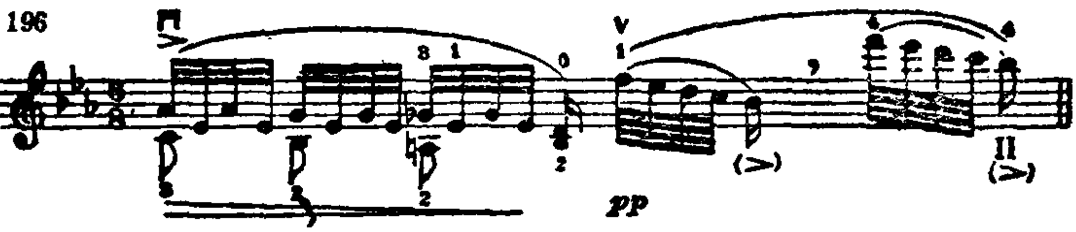
例 195



在前一种情况下，需要更鲜明地演奏与和弦交替出现的低音。在第二种情况下，要把每一组中第一个低音的音符加重。

本书作者还对作曲家在第 24 和 25 小节的力度安排提出一些改变意见：在第 24 小节奏出渐弱，并在后半小节从 p 开始演奏。最好在不同八度出现的六十四分音符的“嬉戏”的音型与其后面一直到第 30 小节的力度发展在色彩上使之更为鲜明。

例 196



连线连起来的两组六十四分音符应稍许分开。

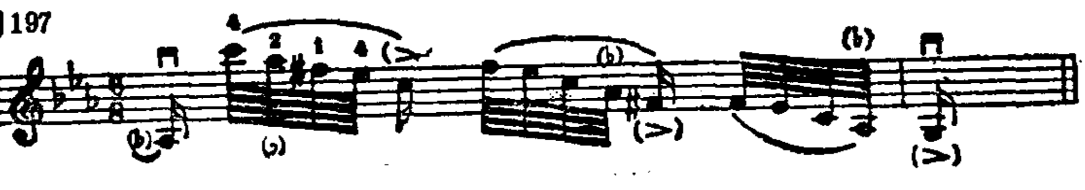
为了避免在每一组六十四分音符的第一个音上出现不正确的重音，应当把重音移到连线的最后一个音符(十六分音符)上。整个这一组 4/64 都是倾向于这个音符的。

第 30 小节一大串的下行和声小音阶是一种预备性质的力度压缩，这里最容易出现的问题是增二度(♮B-♭A)音程的不准。

在两个十六分音符上的⊓⊓弓法最好使之接近于 spiccato 的性质而不是把弓子“躺在”弦上，以免使声音变得笨重。

第 28 小节后半小节的♭A 常被奏成♮A，这或者是由于没有看清谱子，或者是由于对音程不够注意，从而形成了减七和弦。

例 197



第二十四随想曲

这首随想曲受到了不同时期的许多小提琴能手的极大注意。他们在自己的版本中或多或少地改变了原谱，或者给乐曲加上了钢琴伴奏。（如达维德，奥厄，布尔梅斯特，别凯尔、弗莱什，克莱斯勒，艾尔坚科①，维尔海米②等等）。

这首随想曲也同样地受到了钢琴家和作曲家的注意。他们或者改变了小提琴分谱，并且补充了复杂的钢琴伴奏（席玛诺夫斯基），或者完全改编成由钢琴演奏（李斯特、勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫）。不仅是作为改编曲，而且还以完全独立的宏伟作品而出现。其中首先应当提到的是拉赫玛尼诺夫为钢琴与乐队作的《帕加尼尼主题狂想曲》作品四十三号，以及勃拉姆斯的《帕加尼尼主题变奏曲》作品三十五号。

总的来说，帕加尼尼并不需要寻找某种乐器或合奏来为自己的随想曲的基本的小提琴部分作伴奏。但对这首随想曲，他却作了唯一为我们所知道的、作为例外的、吉他或钢琴的伴奏。我们把它完整地刊印在书尾。

正像所看到的那样，这个朴实的伴奏并没有把乐曲复杂化，没有把人们的注意力从小提琴部分引开，也没有强求和声的新颖。

速度标记 Quasi presto 应该理解为相对的。在这里与其说是要求形式主义的快速或有意地追求速度，还不如说是要求演奏得生动活泼。

---

① Эрденко 1886—1940 俄罗斯小提琴家。——译者

② Wilhelmj 1845—1908 德国小提琴家。——译者

帕加尼尼并没有指出在乐曲中的某一个变奏可以把一开始的速度作任何改变，但是常常可以看到有些演奏者合乎规律地、或多或少地在演奏中偏离了主题的速度。

在本书作者的《小提琴节奏训练》一书的第 216—217 页中曾谈到这种现象，这种偏离“是演奏布局的反映。因之，在帕加尼尼的《第二十四随想曲》中，几乎所有的变奏都偏离基本速度，以求获得各自的特性。这种手法形成了一种传统……但这是（完全是另一种）一种巧技性的风格，这种风格允许比较自由地运用音乐上和技术上的各种手法，其中包括进行的性质和速度。因为演奏者要表现出在第一眼看来似乎是很简单的主题中包含着的更丰富的音乐表现力，所以这种速度上的变化是正确的。”正是这样一种表现力，吸引了前面列举的那些卓越的音乐家的注意，他们“在这里面找出了某些新的特质，也赋于它以新的内容。”
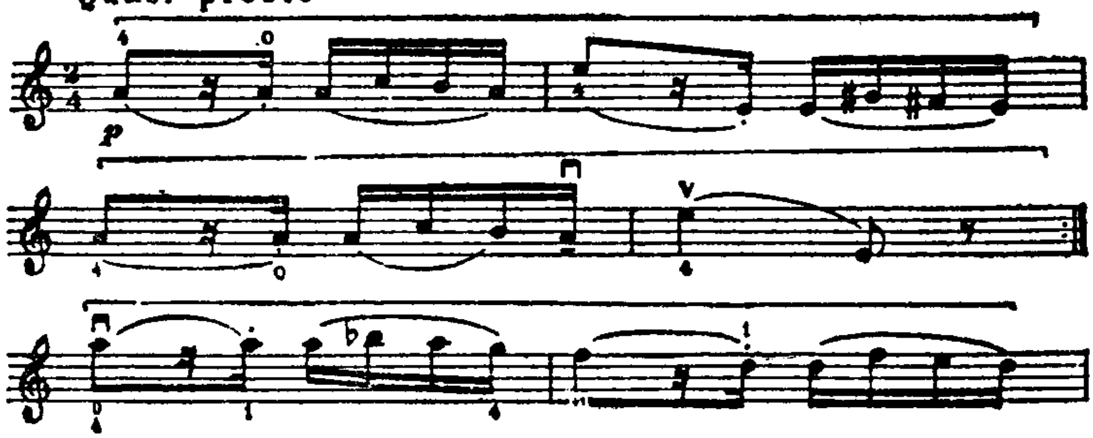
主题的演奏，常常由于那些经常在每小节的开始出现的重音而显得有些单调。
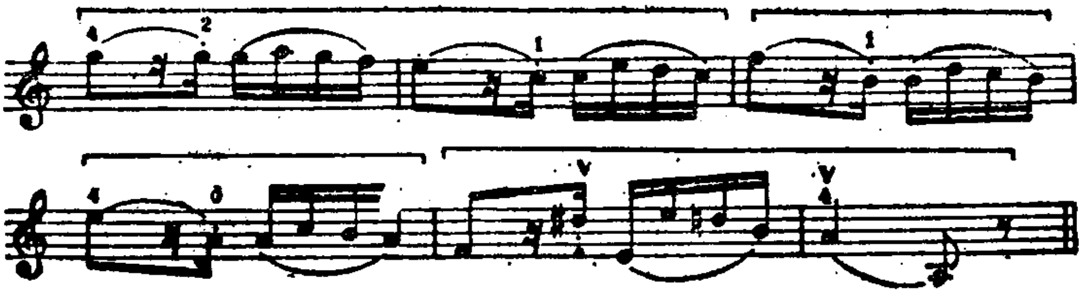
如果我们把第一个反复以内的主题，当作两个双小节的结构，而第二段则先是两个双小节，再是两个一小节，然后又是一个双小节。

(I＝2＋2)

(II＝2＋2＋1＋1＋2)

例198 Quasi presto





那么，这个缺点是完全可以克服的。

用重音把主题的这种结构特点稍加强调，就能够缓和和消除由于每一小节的八分音符都突出而形成的尖锐现象。

这个原则最好在以后的其他变奏中也尽可能保持不变。

出于要使弓法的演奏更活跃和更鲜明的愿望而使单个的十六分音符缩短到相当于三十二分音符，这会使主题过分地激烈和尖锐。

在第一拍之后的，用连线连在一起的四个十六分音符，在性质上是和第一个四分音符相对立的，它应当更平稳，更从容。

在演奏者中，有一种把主题及其变奏的两段都加以反复的传统。其实，应该像原谱中准确的指示那样，在整个乐曲中都只重复前四小节。

在我们后面所介绍的钢琴或吉他的伴奏谱中所出现的叠句(指 tutti 部分——译注)，部分地补偿了在个别变奏中重复第二段的需要。

乐曲的变奏曲式使它有可能在一首乐曲内集中了极为多样的指法和弓法技术，这样就对演奏者提出了很高的多方面的技术要求。

例如，为了演奏第一变奏，应当学会精确的、有弹性和节奏准确的 staccato volant 弓法。要使它既能作一弓五个音的在弦上

的前进的运动，

例199

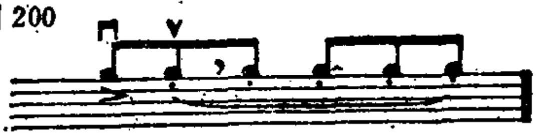


又能通过手腕的旋转的动作，使弓子在弦上保持几乎同一位置而没有显著的向上的进行。在运用后一种方法的情况下，在带倚音的第一个八分音符上的重音上使用的弓子很少，它会变得不那么尖锐。而当用第一种方法时，则要在这个音符上消耗更多的弓子。

为了弓法的高度精确和均匀，最好在一开始把弓子紧贴在弦上练习，这样可以使右手的动作变得更坚定和更有把握。因为在一般情况下，右手总是用一种相当没有精神的动作来作出一种空气般轻的跳跃的弓法，这种弓法缺乏必要的积极性和尖锐性。

在向短促的 staccato 过渡时，弓子应当像以前所说过的那样，只是在上弓的第一个音符以后才从弦上离开，

例200

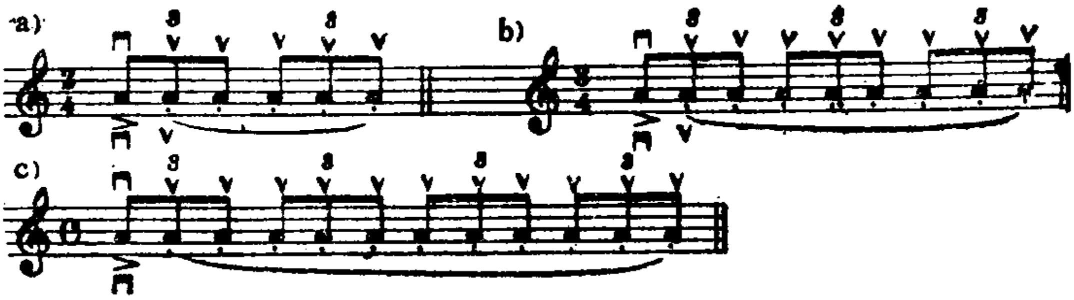


而不是在三连音的第一个有重音的八分音符以后。因为那样的话，上弓的 staccato 就是以点向弦上投弓而开始。这样，由于缺乏一个支持，就不能保证弓法和声音的应有的弹性。

一弓(上弓)所包括的所有五个音符，在其质量上都应该是相等的。由于两种原因而往往不能很好地做到这一点。一、大部分情况下，每小节的第二个三连音都被加快了，从而使整个变奏的演奏在节奏上极端不稳定，声音的对比也不均衡。二、在演奏

时，右手运动中的惯性，在没有达到下一小节之前过早地减弱，这种惯性是在上弓的第一个音符时，由于右手的冲动(加重)使弓从弦上跳起所造成的。它不是“从空中”“敲”下去，再用小节的第二拍上的重音来加以支持而形成的。可以用专门的练习来取得动作的这种惯性的持续力。这种练习把小节内的拍子加以扩展，连续地增加振动的次数。
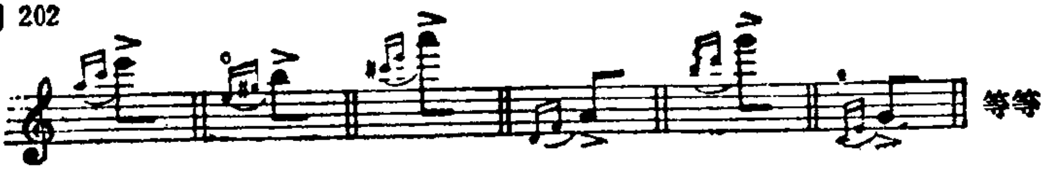
例 201



不应当让右手向上的积极的运动被向下的带倚音的第一个音符上的过分的重音所压倒。(上面在谱例上方所标出的弓法，应用手掌在原地回转的方法来演奏)。

与我们所提出的右手练习的同时，为了当左手和手指在换把和换弦时能做到音和音之间的不间断的连系，也为了手指运动能和右手动作准确配合，还应当用 legato 来学习这个变奏。此外为了检查声音连接的节奏性，还建议用 détaché 来练习。倚音不应当演奏得过快，因为在这里重要的是保持鲜明的和声基础，这种和声基础是由倚音在每一小节中构成下面这些音的配合而形成的。

例 202



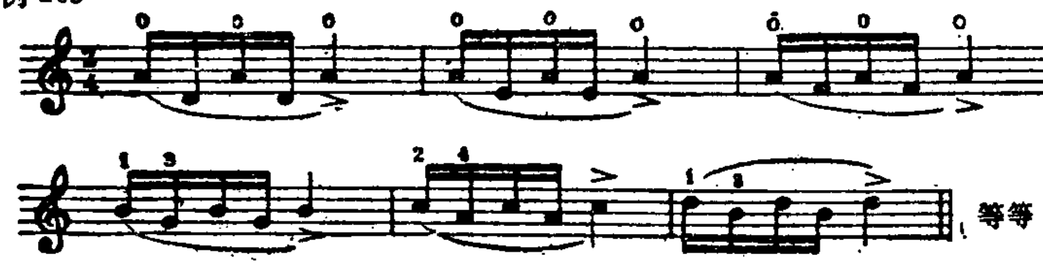
重音的大小应当和这个变奏的基本力度相适应。

第二变奏也要求为取得右手的有弹性的动作而进行准备工作。在这里，弓法的困难是在于同时要将小节第一拍那些十六分音符中手的上下(↕)的动作，和后面第二拍重音时手侧面的横向动作(→)很好地配合起来。

手摆动的振幅不是固定不变的，它由于弓法的不同，在下弓时少些，而在上弓时多些。采用手掌的动作时必须考虑到这一点。

这里还建议给两个手分别采取临时性的辅助练习。右手可以先从空弦开始，然后用不同音程的两个音来练习。

例 203



对于左手手指来说，这个变奏有下面一些音准和节奏上的困难。

一、形成准确的音程：a. 在相邻的两根弦上一、四指之间的半音；b. 倚音和第二拍第一个十六分音符之间的小二度。

二、每小节后半小节，手指的精确、匀整和有节奏的运动，特别是在下行音列中。

这些音符的节奏会受到第二拍上的重音的影响而被破坏。这些重音会刺激它后面的那些十六分音符，使之过于匆忙。

三、音程的不准确还可能出现于第5和第7小节中第一拍的第二个十六分音符与第二拍的第二个十六分音符的半音关系上，这是由于第四指在半音移动中不够果断、准确而造成的。

第三变奏一般都把它演奏得比前面的几个变奏慢得多，这是为了使它具有很大的表现力和歌唱性。

稍微变慢的方法并不一定需要加以反对，只是它不应当由于过分变慢而变成了整个变奏曲中一个完全不同的、另一种类型的变奏。

对这个变奏的研究应该预先进行八度练习，主要是在 G、D 弦上的高把位。在这两根弦上的八度音响一般都比较暗淡、紧张，并且缺乏表情。

当进行大音程的换把练习时，不应当突出小节弱拍上的高音。在练习中，特别是在演奏这个变奏时，必须作到平稳的换把，避免手的动作过于激烈和快速。

还应当指出这样一种更重要的情况，它妨碍着八度的自如演奏，并破坏其音响，这就是演奏者的姿势的激烈改变和琴的位置过低。这些现象一般都在演奏这个变奏之前出现，它会使弓子从发音点跑向指板，并造成紧张和使声音不能令人满意。

席玛诺夫斯基在自己根据这首随想曲改编的小提琴和钢琴的改编曲中，缩减了变奏的数量，其钢琴部分写得不像是基本的小提琴部分的伴奏而好像是一个独立的部分。

值得注意的是，他改变了这个变奏的旋律线，用 ♯G 代替了原来的还原 G。

例204
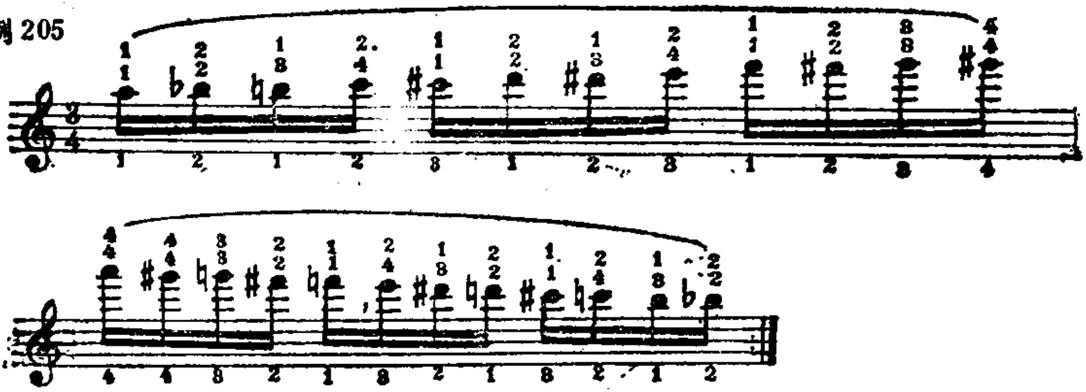


由于他这样随便地对待原谱以及钢琴伴奏的独特风格，所以他的改编曲并没有广为流传。

第四变奏一般是以一开始的速度来演奏的。它的特点是音符

的交替非常均匀，这只有在各个把位和各弦之间的连接非常平稳的条件下，才有可能做到。

这里的预备性练习主要是要掌握带有换把的半音音阶。

例205



再把这个练习移到A、D、G弦上去。
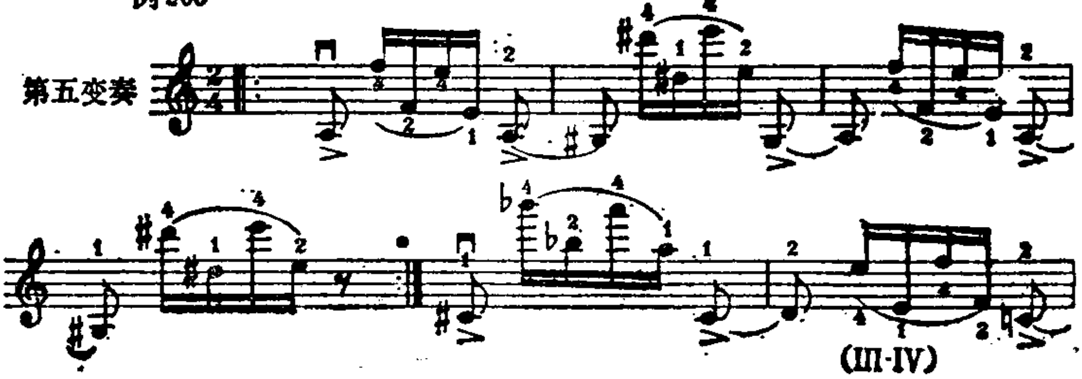
右手的基本问题是使弓子在换弦以前提前靠近下一根弦，这可以消除在声音的交替中出现冲动的现象。

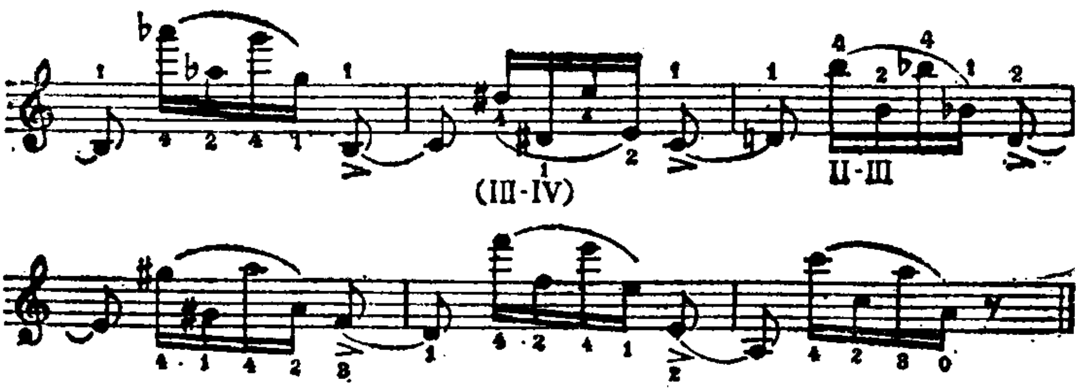
在这个变奏中，表现出我们在主题中已经指出过的同样的结构（2+2+2+2+1+1+2），这有助于使我们把整个这个变奏演奏得极为流畅和合乎音乐的逻辑性。

第五变奏对于双手都有很大的困难。它似乎和精致的第四变奏的轻快的风格相对立，要求刚毅的性格，并以此作为所有各部分的特性。这只有在充分地掌握了用交替的指法来演奏八度的条件下才可能达到。

采用这种指法是由于要在八度变换时充分地保持两手动作的准确配合。

例206



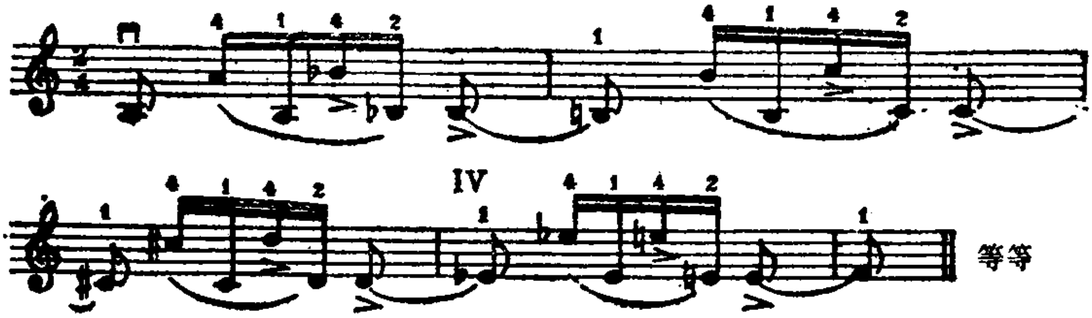


这种准确的配合，需要有第四指及时的、积极和有力的移动才能做到。
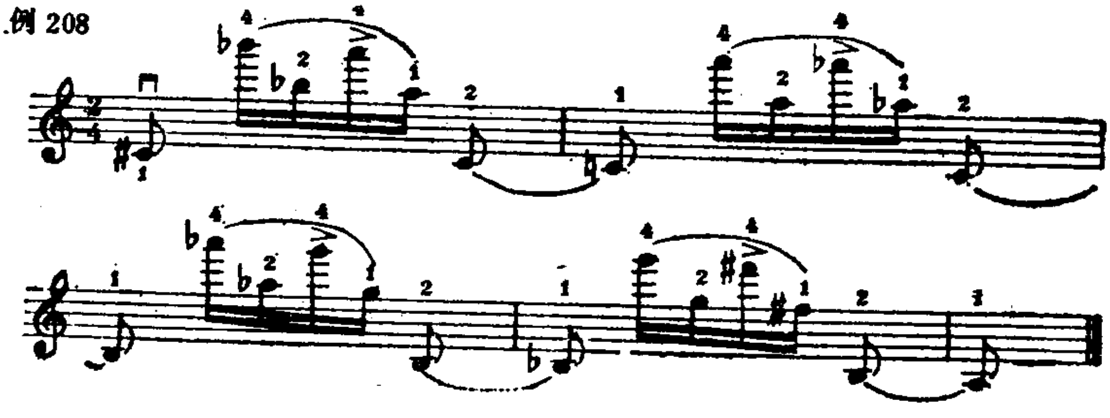
手指滑动软弱无力或者采用别的指法，都不可能避免在音符之间形成倚音式的杂音。这种杂音会使演奏失去声音上的纯净以及这两个变奏(四和五)在音乐上应有的鲜明的对比。

第五变奏的练习：

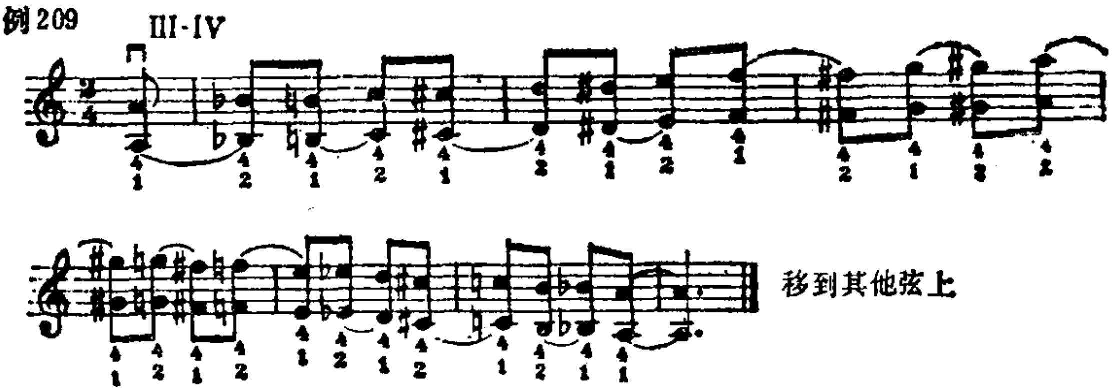
例 207



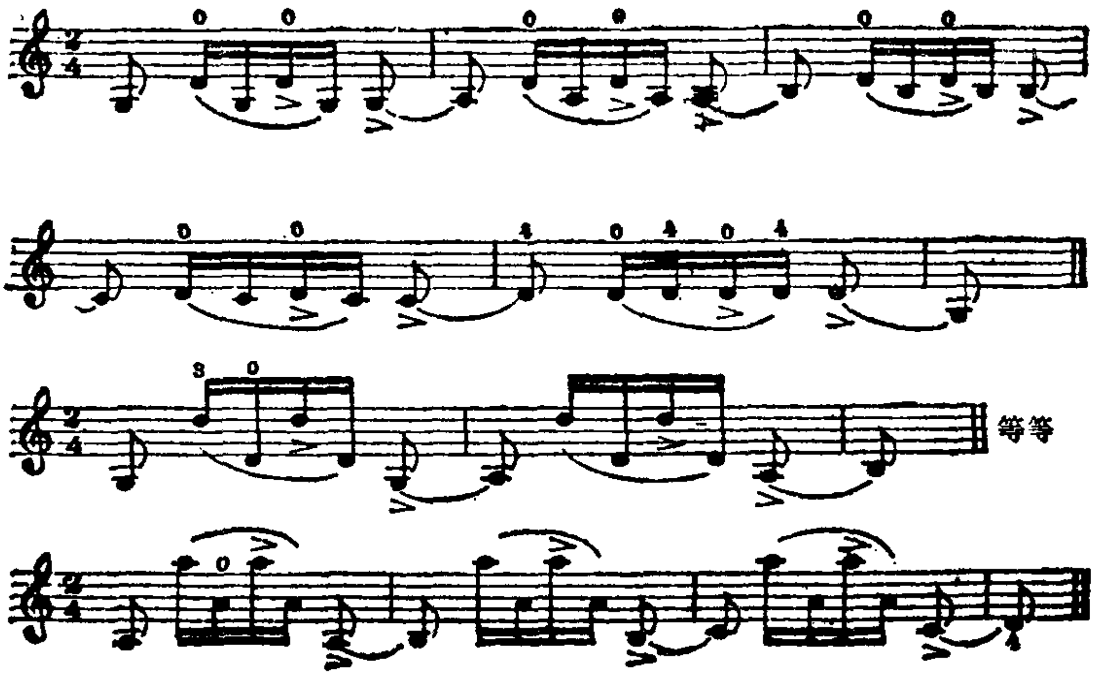
例 208



例209



例210



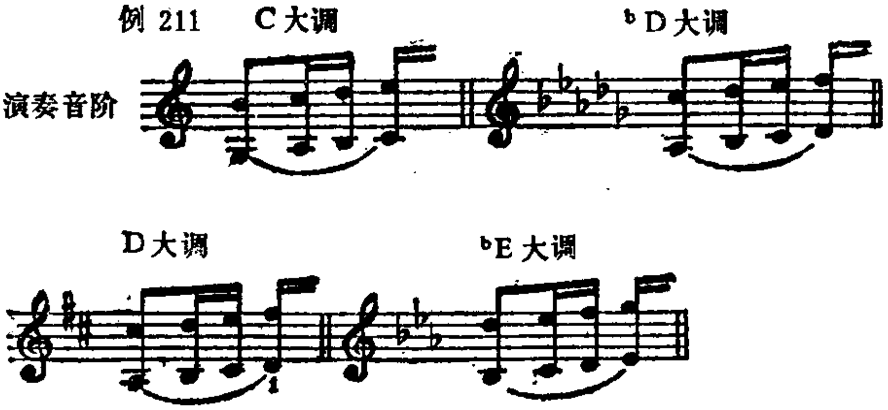
第六变奏在音乐会演奏家的实践中，它有时是以比前面的变奏更缓和的速度，有时则以更急速的速度来演奏的。

在这两种情况下，都需要把音阶型的三度和十度掌握到如此程度，使人根本感觉不到是在紧张地克服某种力不胜任的困难。

除了要自如地演奏双音的、特别是十度的音阶外，还要求对从音阶的第五级开始的十度音阶作附加的练习。因为在这里，两个音阶——第一个是 d 小调，第二个是 C 大调——都是从五级开始，这就对演奏者造成了音准上的特殊困难。

例 211

从五级开始演奏音阶
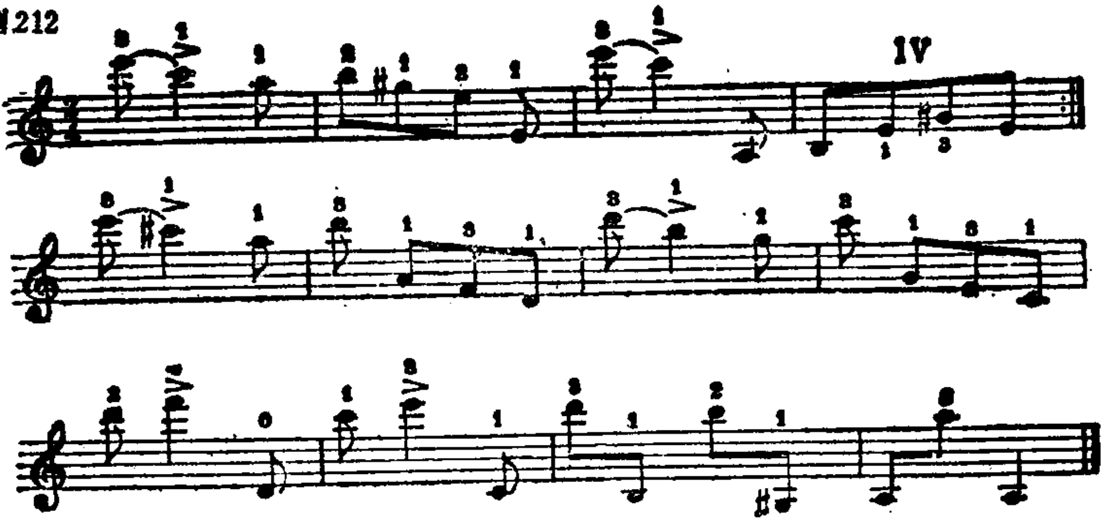


这个变奏中的两个十度音阶都是上行的，这就使我们可以采用把左肩从紧张状态中解放出来的办法，从而使它的演奏变得更为容易。

在下行的三度音阶以后，使左肘在演奏十度以前稍向右倾，这有助于手的解放，并使之在有利的条件下，很轻松地完成向上的动作。
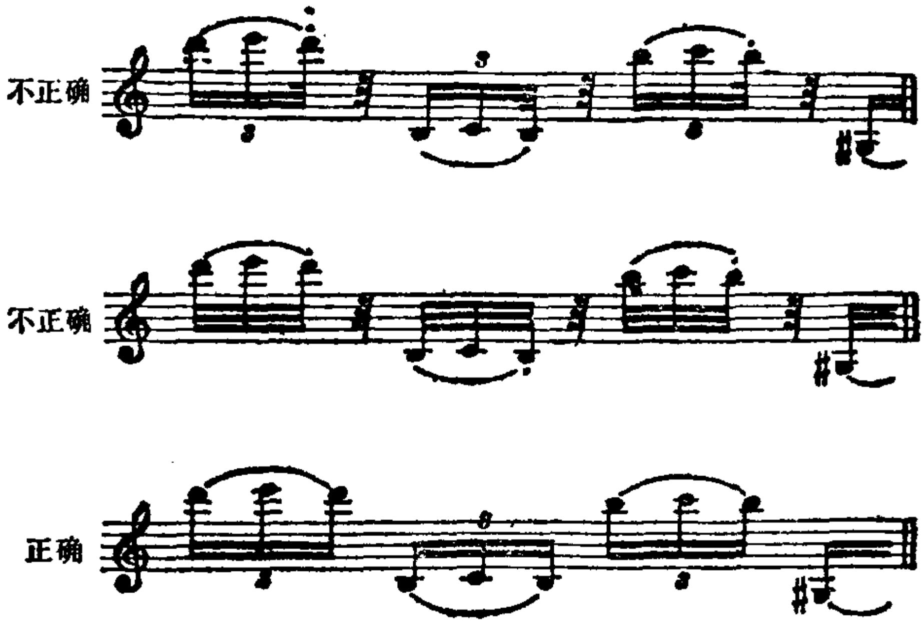
第七变奏的基础是八分音符的旋律进行和切分音的交替。

例212



首先应当掌握音程的关系。然后在旋律进行的“骨架”中加入三连音。应当力求充分突出有重音的切分音。不允许把每一个三连音的第三个十六分音符缩短，特别是在要跨弦之前。

例 213



在三连音的交替中，不应该失去使这个变奏获得谐谑曲性格的那种尖锐性。在三连音的演奏中，当半音和全音交替出现时保持音程的准确性是非常重要的，并且这个变奏整个说来应当在 p 的基本力度上来演奏。

第八变奏在帕加尼尼随想曲的最初的版本中，它不是以单个和弦出现，而是用连线把整个小节，甚至是两个小节连在一起，也就是一弓四到八个和弦。显然，这样才是和真正的原谱相符合的：

例 214



这种标记可以认为是相对的。它代替了 sempre legato，并指出了和弦的平稳的连接。在这种情况下，一般的、用下弓来演奏每一个和弦的方法就不适用了，因为它会使所有的和弦相互分割。可以猜想，这种 legato 只是在有着比现代的弧形的马子要平得多的老式马子（这种马子的存在是有其历史条件的）的情况下，

才是可能的。现代的马子最多只允许把两个三声部的和弦连接在一起（不是指琶音式的而是指同时的），而且还是在相当快的速度下。

没有那种平的马子，我们只好以其他弓法来代替所指出的这种连弓而把所有的和弦都单个地分开，这时在每一个和弦之后不应使弓子激烈地脱离琴弦，而应使它宽广，平稳地在弦上运行和换弓，以取得和弦变换时声音的尽可能的连接。

在任何情况下，无论是用连弓演奏各个和弦，还是把和弦分成一个一个地但是在几根弦上同时发音，都应当使弓子的压力指向中间的弦，这能更好地实现所要求的声音的平衡。

在个别和弦中，可以甚至必须根据声部进行在这一个或另一个音区而把弓子的压力稍加变动，使之倾向于较高的或是较低的弦。

当出现有空弦E的和弦时，弓子应倾向于低的弦，因为空弦即使没有来自右手方面的努力也会和较低的弦融合到一起的。

在某些小节中，和弦中困难的手指配合往往引起右手的用力，这正是造成声音的匆忙和形成错误的重音的原因，应当加以避免。因为它们不是由于音乐的原因，而完全是由于技术上的困难才出现的。

从另一方面来说，我们又建议对于和我们前面所指出的主题结构(双小节，单小节)相适应的个别和弦稍加强调。

按照在第一随想曲中已经介绍过的那种学习和弦及其连接的方法，在这里也可以用连弓来成对地学习和弦。同时将手指在三根弦上变动，而只用弓子发出和弦下面的两个低音。然后再发高音。

第九变奏可以用下列的方法之一来演奏。

a.　和原谱的指示相适应，也就是拔奏和拉奏的交替。用弓

子演奏的音也应该用弓尖的打击来演奏得短促和尖锐，使之接近于拨奏的性格。

某些小提琴家用中弓的宽广的进行来演奏拉奏，这使得总的声音更连接，更饱满。

b. 另一种方法是把原谱所指示的拉奏也改为拨奏，但是用右手食指来演奏。这在很大程度上有助于整个变奏的声音一致。

在这种情况下，我们建议，当用右手食指来演奏拨弦的音符时，应稍稍靠近马子，这样可以使声音具有更大的尖锐性。

必须注意到重音的正确的安排，不能在空弦上或者在弱拍上容易和便于发音的音符上形成错误的重音。

这个变奏的基本问题之一是在它的演奏的力度方面，也就是要使总的音响平衡，这是通过加强那些一般在拨奏时声音非常弱的低音区的声音而达到的。

这里也应当适当地强调主要为双小节交替的结构。

可以在头四小节反复时用 p 来演奏，以形成回声的效果，也使得手可以稍稍休息，因为它在演奏前一个变奏的和弦时已经相当疲劳了。

帕加尼尼已经考虑到了各个变奏交替中的这个特点，在第九变奏前面，在钢琴(或吉它)部分安排(为了休息)了叠句。

为了使整个变奏在音响力度方面一致，必须掌握用左手所有的手指，以同样的力度，在所有的、特别是较低的弦上演奏拨奏的技术。因为在较低的弦上拨弦往往会误剐相邻的高音弦、由于担心出现这种情况，演奏者往往很小心地演奏，这本身就已经使声音变弱了。
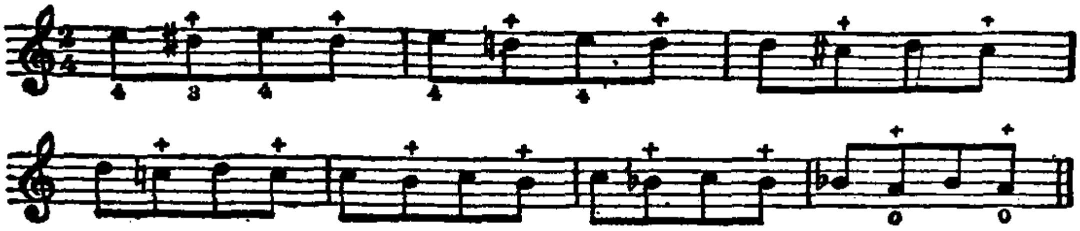
还可以进一步采用专门的练习，这是用来掌握拨奏技术并使之相互平衡，而主要的就是克服手指互相影响这样一个基本困难的。方法是把较低的手指靠在指板上，在一个地方按住弦（好象

是为了避免它在指板上的移动而使它倾向相邻的低音弦），而上面的手指按住弦并把它拉向相反的方向(向高音弦)。

半音的练习是特别重要的，它有助于在A、D、G弦上取得更鲜明、更清晰的声音。
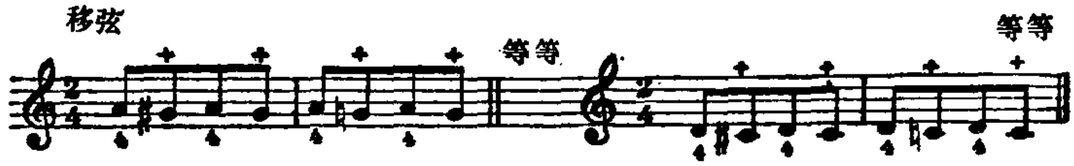
练习应当从慢的速度开始，指尖按弦应按到这样一个程度，即手指不会从弦上滑跑，而是用指顶很大一块面积牢牢地压住弦。以后再逐渐地加快手指的动作。

例 215



把这个练习移到D弦和G弦上练习。

例 216



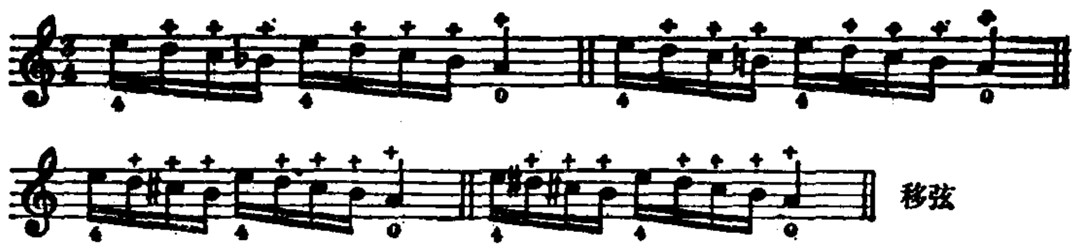
没有“+”号的音符可以用弓子，也可以用右手食指奏出。

例 217
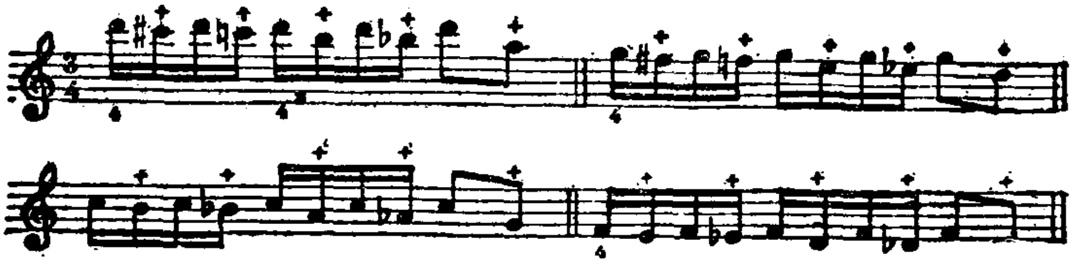


把上面的练习也移到别的弦上进行。

例 218



例219



第十变奏常被改编为大部分是与旋律相符合的泛音组成的一种变体，这种变体一般都把速度大大减慢并奏成一种多情善感的风格。

作为一个和前面相对立的变奏，它可以在布局上很安静，速度也稍加抑制，但不应整个慢到如此富于表情的地步，以致超出了作曲家的意图。毫无疑问，作曲家本人比他以前的任何人都更了解泛音技术，但他并没有考虑在这里采用它。

作为一种独特的色彩，他选择了小提琴高音区的明亮的音色。那么，演奏者也就应该局限于这种表现手段的范围以内，特别是这种手段所表现出来的音色，丝毫也不亚于泛音的那种“冰冷的”声音，相反，它所表现出来的是一种更为温暖的音响。

确实，作曲家在这里提出的任务是相当复杂的。在这个变奏里有着富于表情的形唱性的成分以及高音区旋律的平稳的流动。这是一种困难的技术，它要求表现出与此相适应的演奏手段。在泛音的掩饰下绕过它是完全不应该的。

在这里的基本困难之一是做到真正的legato弓法，并发展为一种艺术性的手段。这有助于用广阔的、没有间断的气息把乐曲的声音连接起来。

弓子在任何力度中，在每一个运动中都能拉出极长的声音，并能在适中的速度下做到平稳的换把，练习往往能使这些困难的任务解决得容易一些。

第十一变奏，这最后一个变奏以它本来的形式来说，显然很少能使演奏家满意。关于这一点，可以由很多演奏家，如克莱斯勒，维尔海米，布尔梅斯特，奥厄，席玛诺夫斯基等，都在他们的版本中作了大量的改动这一事实加以证明。

但是，这些改动完全没有把原谱的音乐内容加以丰富，也没有使之具有特殊有效的完整性，相反的是使它脱离了原来的风格。

这里的速度是比乐曲开始时抑制了一些，接近于 Moderato，而在性格上则接近于 Maestoso。

将两个速度（Moderato 和Quasi presto）相比较，就可以相信，将这个变奏以主题的速度来演奏是困难的。

在头一个反复内，零碎的和弦的基础是倾向于第二和第四小节的低音部的进行。在第二段的单数小节，低音部被高音部模仿，但不能认为低音部的进行就可以被高音部所压倒，特别是在靠弓根演奏时(上弓时)。

在任何情况下都应该保持使旋律的进行趋向于偶数小节这个原则。在偶数的小节中，三和弦的第一个音符是支柱音，它作为旋律的音符应稍加突出。

细碎的和弦可以用第八变奏中所指出的方法来研究。手指同时放到所有的弦上，而用弓子在每一对相邻的弦上来检验音准和手指移动的及时性。

最后，我们把这首随想曲的伴奏提请小提琴家们注意，这是帕加尼尼为钢琴或吉它写的，原谱曾以这样的没有小提琴分谱的形式出版(见附录)。

所有一切“正确的”、“必须的”，都已由本书作者在书中指出了，但这一切都只是一个基础，是技术上的物质因素，必须由演奏者来加以充实和发挥。演奏者应该理解，这些随想曲乃是天才

的巧技名手和作曲家的天然创作本性的表现，而如果脱离了这种生气勃勃的、奔放的和真正富于创造性的特点，那就根本不可能对此有真正的理解。

只是在有了这样一些理解以后，才能具有必要的预备使这些乐曲的真正的风格得以再现。

附录
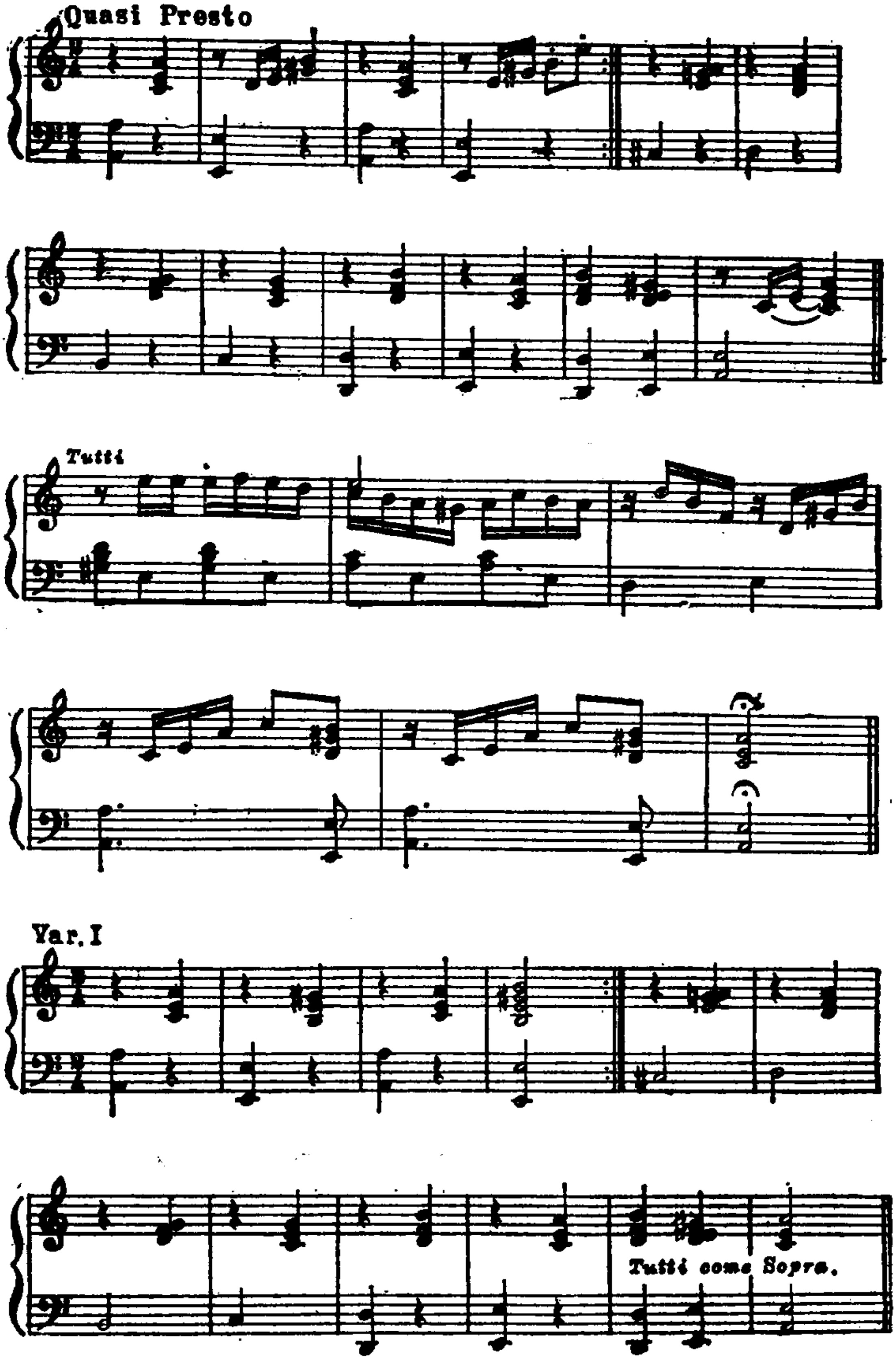
VARIAZIONI DI BRAVURA

POUR LE
VIOLON
SUR UN THÉME ORIGINAL
ACCOMPt DE
PIANO OU GUITARE
PAR
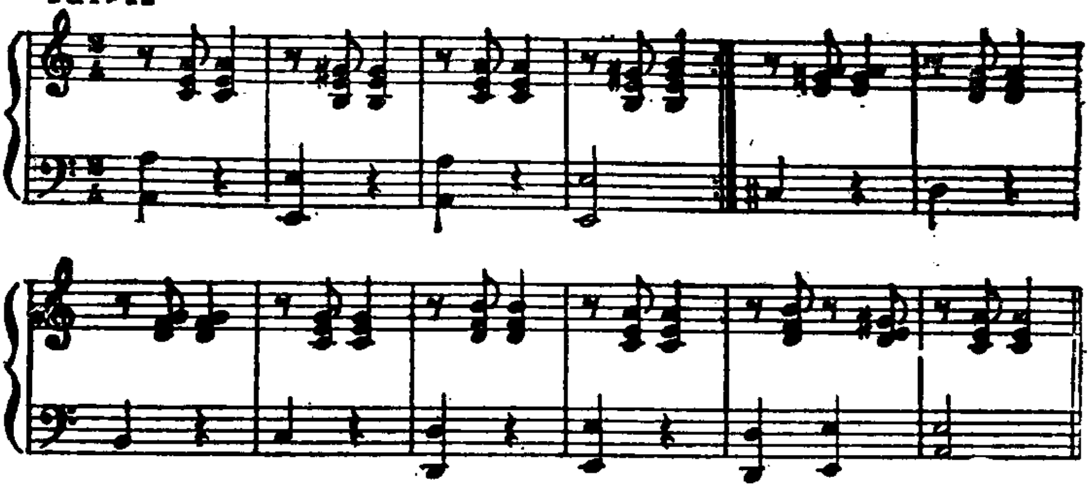
N. PAGNINI

Propriete de l'Editieur Lemoine et Fils. Editeurs
Paris, 17 rue Pigall. Bruxelles, 45 rue de la Régence
13065. H
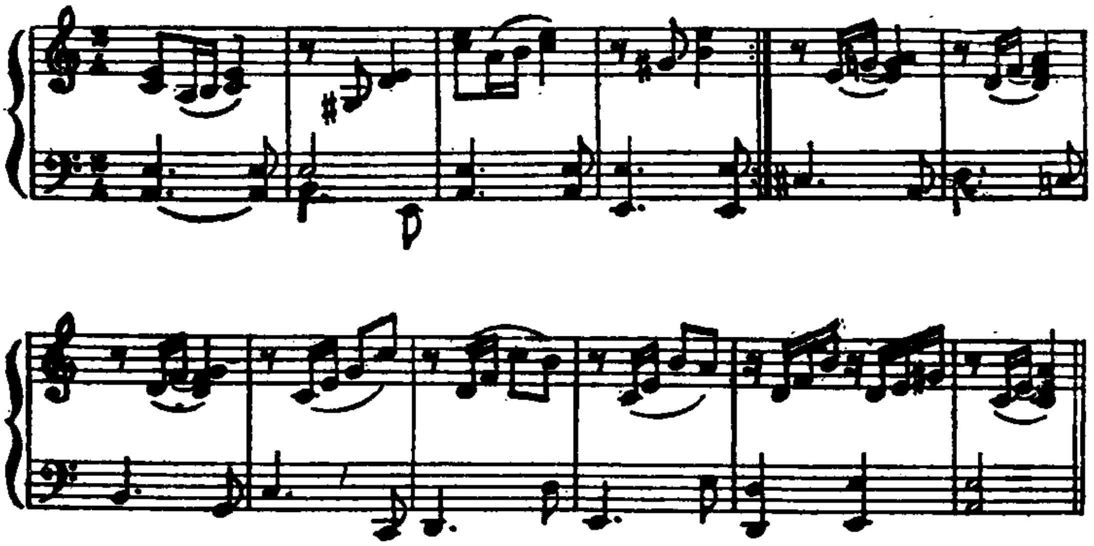
même **PIANO**
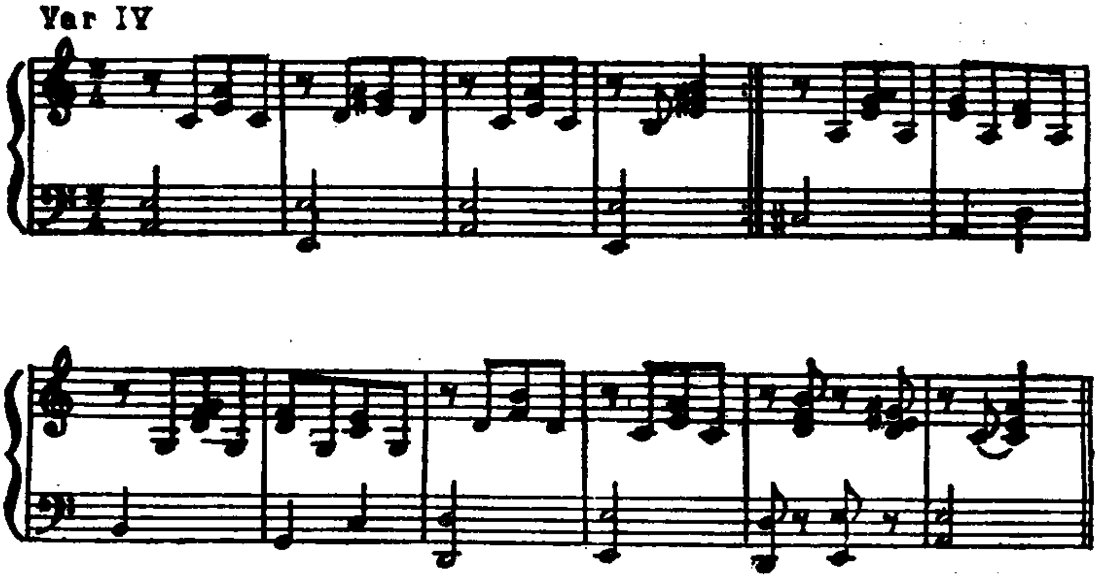


Var II
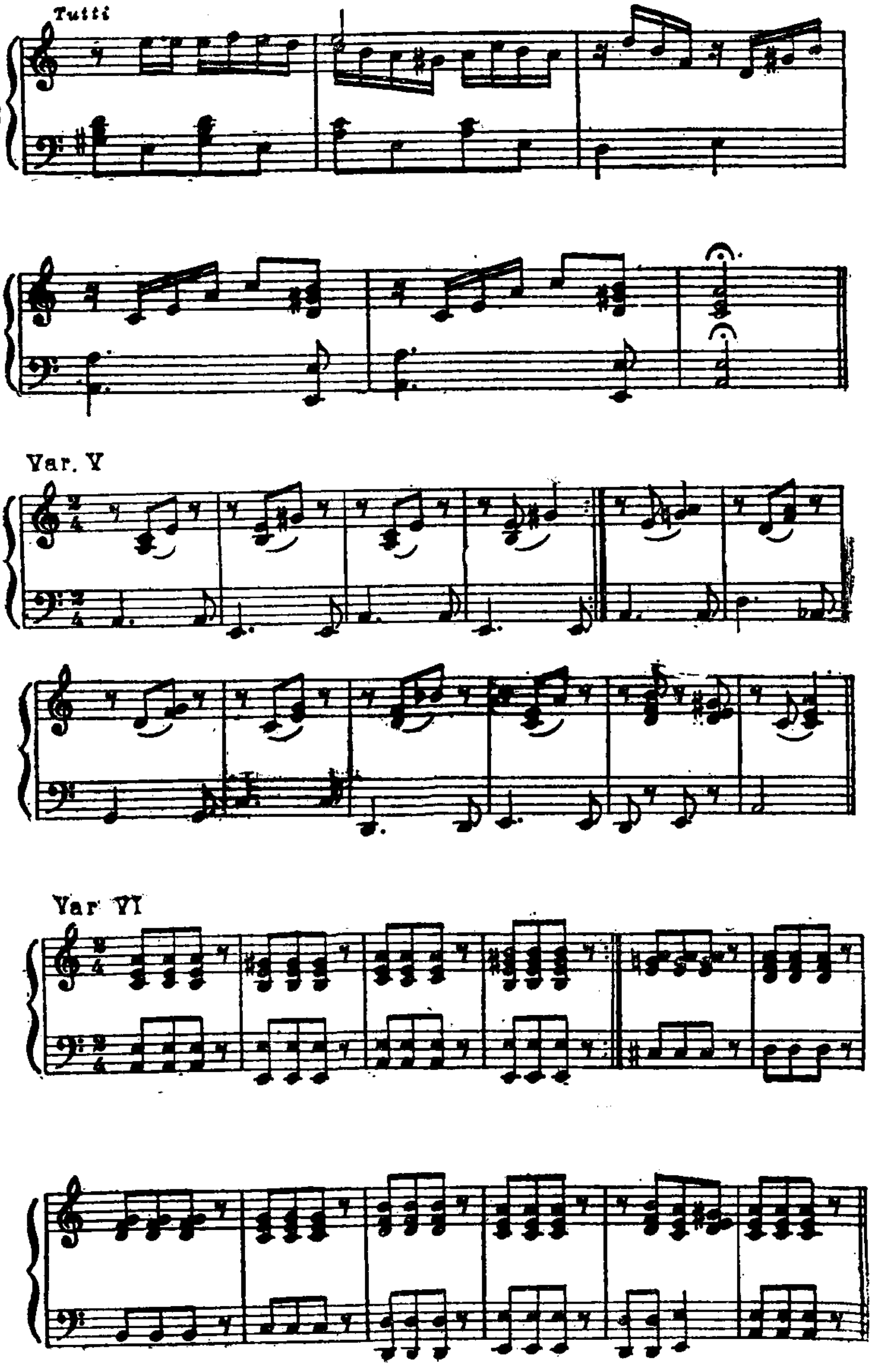


Var III
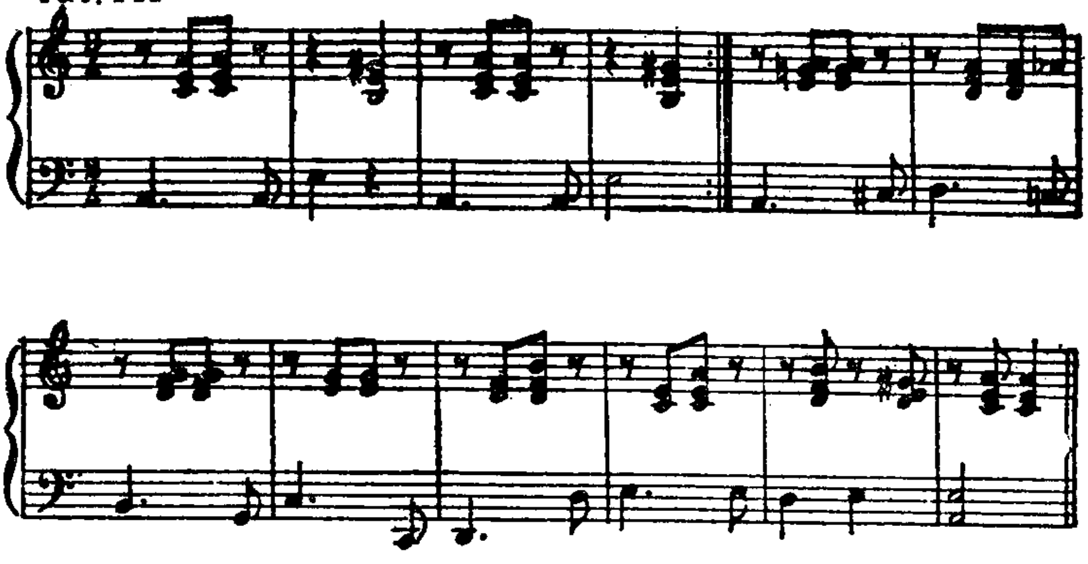


Var IV
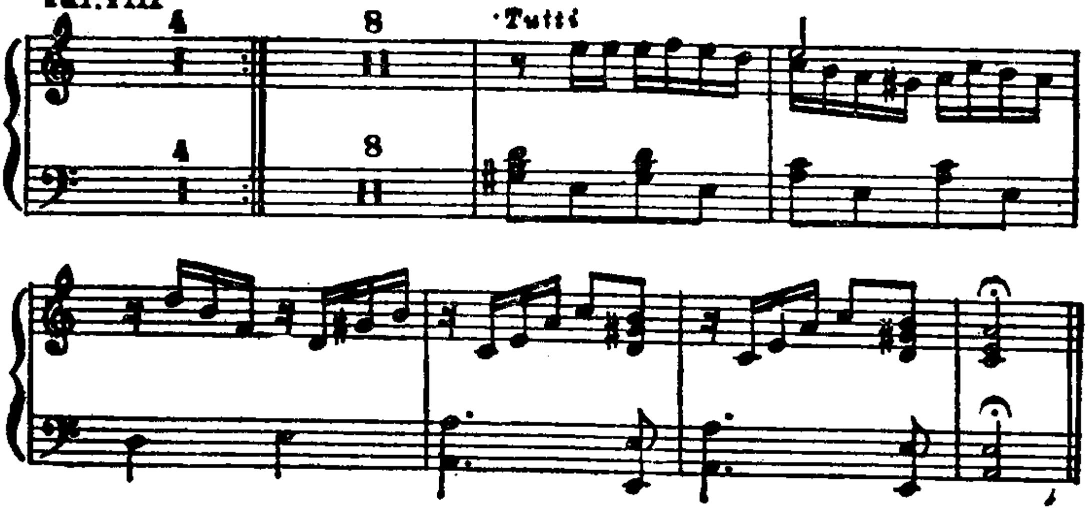



Tutti
Var. V
Var VI
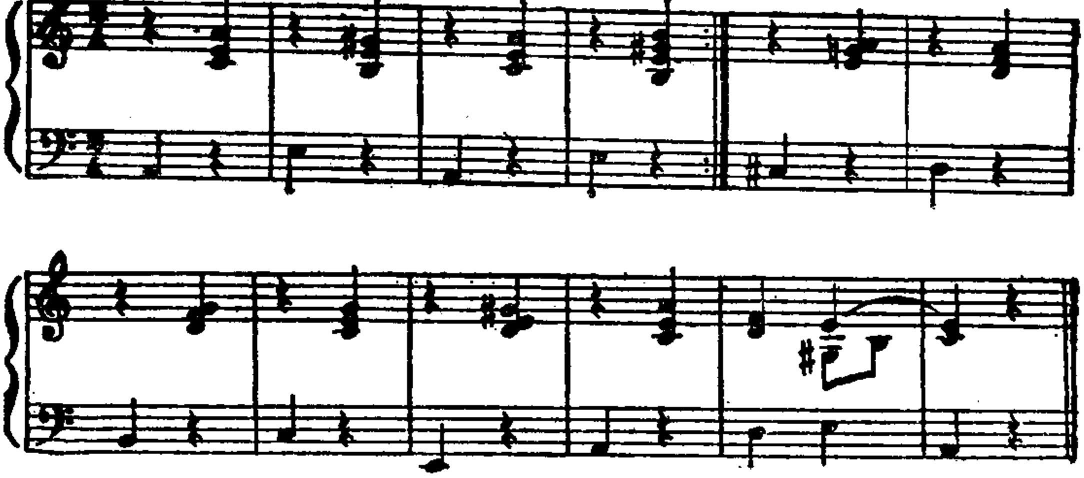
Var. VII
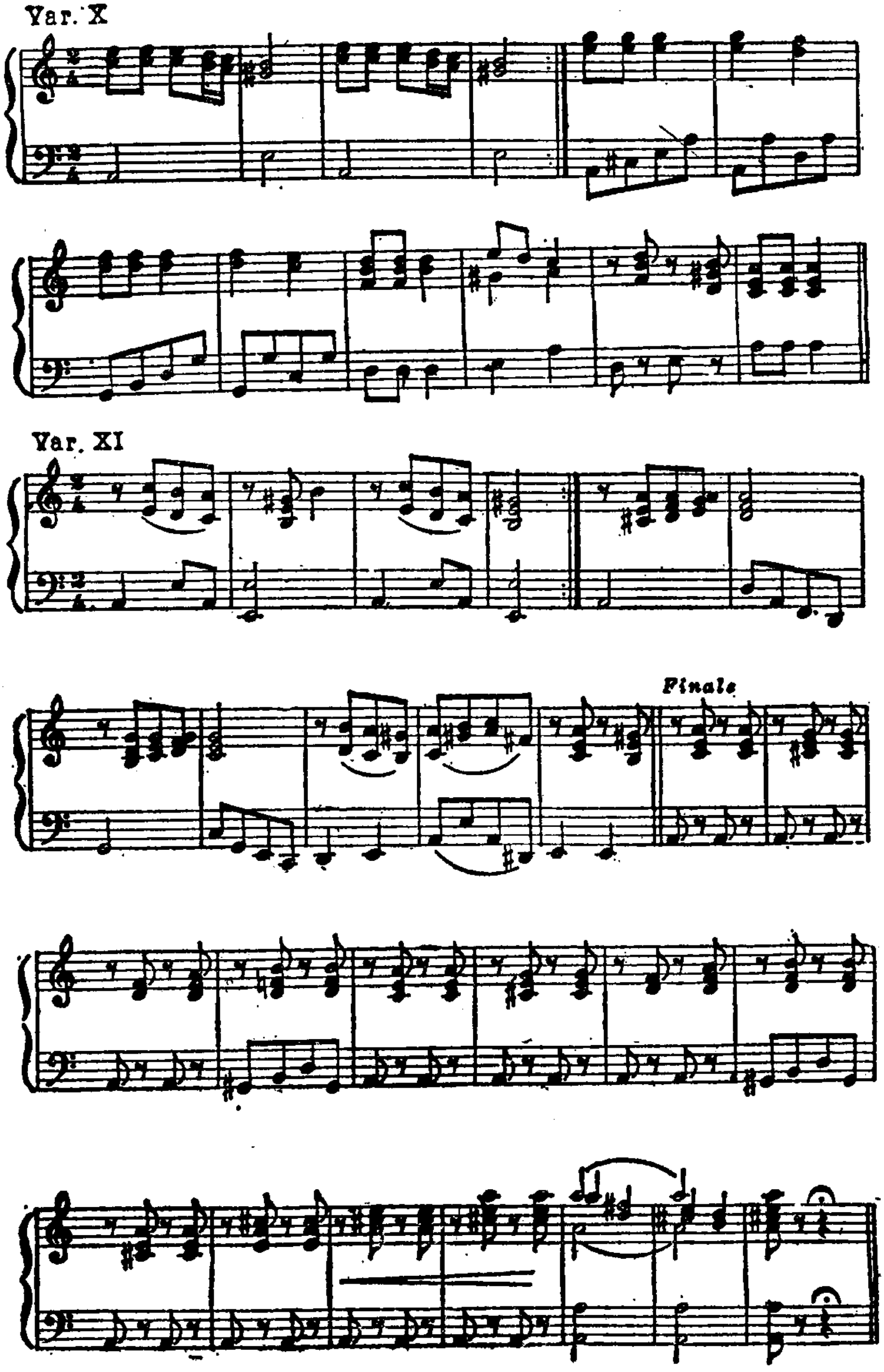


Var. VIII



Var. IX




Var. X
Var. XI
Finale